أشهر المذاهب المسرحية

ونماذج من أشهر المسرحيات

تأليف

دريني خشبة

الكتاب: أشهر المذاهب المسرحية.. ونماذج من أشهر المسرحيات

الكاتب: دريني خشبة

الطبعة: ٢٠٢٠

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)



٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة

جمهورية مصر العربية

هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥

فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

E-mail: news@apatop.comhttp://www.apatop.com

دار الكتب المصرية

فهرسة أثناء النشر

خشبة ، دريني

أشهر المذاهب المسرحية.. ونماذج من أشهر المسرحيات / دريني خشبة

– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

٤٠٠ ص، ١٨*٢١ سم.

الترقيم الدولي: ٢ – ٠٦ – ٦٨١٨– ٩٧٧– ٩٧٨

أ – العنوان رقم الإيداع : ٧٠١١ / ٢٠٢٠

أشهر المذاهب المسرحية
ونماذج من أشهر المسرحيات





مقدمة

أشهر المذاهب المسرحية قد لا تجهلها الغالبية المثقفة من القراء، ولاسيما المشتغلون بالمسرح وبالدراسات الأدبية.. لكن القارئ العام، والمتفرج في المسرح وفي السينما.. والقارئ الذي يسمع عن هذه المذاهب ولا يعرف ما هي.. هؤلاء القراء الذين يكوِّنون الغالبية العظمى من المواطنين القارئين من حقهم أن يلموا بهذه المذاهب وأن يتعرفوا إليها، وأن يأخذوا عنها فكرة صحيحة تثقفهم بها وتساعدهم على تقدير أية مسرحية يشهدونها تقديراً صحيحاً، ولاسيما تقدير الفكرة التي تقوم عليها تلك المسرحية، ونقد بنائها الفني والمذهب المسرحي الذي انتحاه المؤلف في وضعها؛ ولهذا السبب لم تشأ أن نقتصر في كتابة هذه الفصول على عرض القواعد أو القوانين الجافة التي تقوم عليها تلك المذاهب، بل وجهنا اهتمامنا إلى تلخيص مسرحيات كثيرة عن مختلف هذه المذاهب، ليستطيع القارئ أن يطبق على الملخص – مهما كان قصيراً – تلك القواعد التي راعينا في عرضها الضغط الشديد، والتلخيص العام الذي يجعلها سائغة في نفس القارئ العام؛ ولهذا أيضاً لم نبال التحدث إلى ذلك القارئ عن كتاب الشعر لأرسطو وفن الشعر لهوراس وتلخيص مسرحيات يونانية مضى على تأليفها أكثر من خمسة وعشرين قرناً، وملاهٍ لاتينية ألفت قبل الميلاد بقرنين من الزمان، كما لخصنا له قواعد المذاهب الكلاسية والرومانسية في صورهما المختلفة، ولخصنا قواعد المذهبين الطبيعي والواقعي والفرق بين كل منهما، ثم المذهب الرمزي، والمذهب التعبيري والمذهب السريالي والمذهب الصوفي والوجودية.. وهذا كله بالطريقة نفسها، طريقة تطبيق القواعد على خلاصات متوسطة لمسرحية

على الأقل من كل من تلك المذاهب.

وثمة مذاهب أخرى لم نشأ أن نخوض فيها، لأنها لم تدخل المسرح على نطاق واسع بعد؛ كالمذهب التأثري، أو الانطباعي، الذي لا يكاد يختلف عن المذهب التعبيري إلّا من حيث احتفاله بمظاهر الإخراج وما تحمله إلى عين المتفرج من تأثيرات، بينما التعبيرية امتداد للمذهب التأثري إلى ما تحت هذه المظاهر.. إلى صميم الروح.

كذلك لم نتعرض للمذهب المستقبلي – أو المستقبلية.. لأنه ليس إلّا الارتقاء بالمذهب التعبيري.

ونحن وإن كنا قد كتبنا كتابنا هذا للثقافة العامة نرجو أن ينتفع به إخواننا وأبناؤنا كتاب المسرح.. وكتّاب القصة أيضاً.. من حيث يجنبهم أخطار المذهب الطبيعي.. ويرتقي بهم في مجال المذهب الواقعي إلى آفاق المذهب التعبيري، وهو المذهب الذي تتجلى فيه عظمة الكاتب بالفعل.

دريني خشبة

الروضة – ١٩٦١م

المذهب الكلاسي

منشأ هذه التسمية:

لعلك تدهش حين تسمع أن اليونانيين القدماء، والرومانيين القدماء الذين ورثوا عن اليونانيين دينهم وأربابهم وثقافتهم، بما فيها من شعر ومسرح وأدب، لم يكونوا يعرفون شيئًا عن هذه الكلمة "كلاسي" أو "كلاسيكي" التي جعلناها في عنوان هذا الفصل، وأنهم عاشوا ثم ماتوا ولم تخطر لهم تلك الكلمة على بال، بل هم قد عاشوا ثم ماتوا ولم تخطر ببالهم تلك القوانين الصارمة التي وضعها من وضعها لهذا المذهب الكلاسي الذي يعزى إلى هؤلاء اليونانيين! واليونانيون والرومانيون في هذا أشبه بعرب الجاهلية، بل بعرب صدر الإسلام، من حيث جهلهم بمصطلحات النحو العربي الذي أشار علي بن أبي طالب – فيما يقولون – على أبي الأسود الدؤلي بوضعه ضبطاً للسان العرب من اللكنة، ومحافظة على اللغة العربية من اللحن الذي أخذ يفشو حينما انساح العرب في العالم شرقيِّه وغربيِّه.. فشمر أبو الأسود عن ساعديه، وقال: لينقسم الكلام إلى اسم وفعل وحرف.. فانقسم الكلام بأمر أبي الأسود إلى اسم وفعل وحرف، ثم القسم الاسم بأمر أبي الأسود أيضاً إلى ما انقسم إليه من تلك الأبواب التي لا تنتهي، وكذلك انقسم الفعل.. وتعددت الأبواب والفصول.. واقتحم الميدان غير أبي الأسود من النحويين في البصرة والنحويين في الكوفة، وفي غير البصرة والكوفة من علماء أفذاذ قيدوا اللغة وضبطوها وكبلوها بالأغلال والأصفاد، مما بلونا مره.. ولا نذود الطير عن شجره.

أما أبو الأسود الذي اخترع هذه الكلمة: "كلاسي" فهو كاتب لاتيني من أهل القرن الثاني الميلادي يدعي: أولوس جليوس، أو أولَسْ جِلْيَسْ **Aulus Gellius**، إذا كرهت هذا المد الذي نلجأ إليه عادة حينما نريد تطويع تلك الأسماء اليونانية والرومانية عندما نكتبها بالحروف العربية. لقد كتب هذا الرجل كتاباً صاغ فيه عبارتين إحداهما هي: **Scriptor Classicus** أي: كاتب أرستقراطي يكتب للخاصة فقط، أو للقلة السعيدة! والثانية هي **Scriptor Proletaitius** أي: كاتب العامة وجماهير الشعب. ولم يكن أولوس يقصد بعبارته **Scriptor Classicus** هذا الكاتب الذي لا تُقرأ كتبه إلا في الـ **Classes** أي فصول المدرسة، كما وَهم الذين حرفوا معنى تلك الكلمة، أو كما شوهها غير هم بعد ذلك بقرون طويلة.. فزعموا أنها تطلق على كل كاتب أو كل أثر علمي أو أدبي جدير بالدراسة المستديمة في الكليات والجامعات. كما غلب ذلك المعنى طوال العصور الوسطى وفي عصر النهضة بين الشعوب اللاتينية.. وهو المعنى الخاطئ الذي تسرب منذ تلك العصور إلى اللغات الحديثة. هذا، وقد كان الإنسانيون (**Humanists**) يعدون روائع الأدبين اليوناني واللاتيني هي وحدها المؤلفات الجديرة بمثل تلك الدراسة، ومن ثمة أصبحوا يطلقون على تلك الروائع اليونانية والرومانية كلمة **Classics** أي الروائع الكلاسية. على أن هذا الاسم أصبح يطلق الآن على كل الروائع الحديثة، حتى تلك التي لم يتقادم عليها الزمن، والتي لا تمت بصلة إلى المذهب الكلاسي؛ بل لا يزال التعريف الخاطئ الذي ذهب إليه المؤرخ والناقد بابت **Babbitt** والذي عرّف به كلمة **Calssical** أي كلاسي أو (كلاسيكي) مأخوذاً به حتى اليوم، وتثبته المعاجم المختلفة في معظم اللغات الحديثة، وذلك أن كلاسي أو كلاسيكي هو كل أثر أدبي يمثل "نوعاً" بذاته من الأنواع الأدبية. وموطن الخطأ في هذا التعريف هو أن بابت يفسر

كلمة **Class** أي فصل مدرسي بكلمة **Gategory** أي نوع، وهو المعنى الفلسفي للكلمة، مما لا مجال للخوض فيه في هذا المقام.

على أن كلمة كلاسي أو **Classicus** وإن لم تظهر إلى الوجود إلا في القرن الثاني الميلادي، وفي فترة انحطاط الأدب اللاتيني كان معناها قائماً وموجوداً وجوداً فعلياً كوجود اللغة العربية الصحيحة قبل أن يضع أبو الأسود نحوه. لقد كان معناها متضمناً فيما قام به يونانيو الإسكندرية المتحذلقون من جهود جبارة في دراسة هذا الأدب اليوناني؛ وذلك أنه لما كان هؤلاء اليونانيون الإسكندريون لم يؤتوا من عبقرية الخلق والإبداع الأدبي في ميادين الملاحم والمسرحيات، وغير الملاحم والمسرحيات، ما كان لعباقرة القرن الخامس اليوناني "ق.م" ما فقد وجهوا همهم إلى دراسة مأثورات هؤلاء العباقرة، وأفرغوا ما في وسعهم في استخلاص القواعد منها، وتقنين القوانين الأدبية من ثناياها، وقد اشتدوا في ذلك اشتداداً كبيراً، وكان مثلهم في ذلك مثل النحويين العرب الذين جاءوا في فترات الانحطاط من تاريخ الأدب العربي، فلم يكن في وسعهم أن ينشئوا أدباً رفيعاً. وإن وضعوا تلك القواميس المذهلة والموسوعات اللغوية الجديرة بالإعجاب، وإن توسعوا مع ذاك في الشروح والتعليقات إلى حد السخف الذي يذوق منه أبناؤنا طلاب الأزهر والمعاهد الأمين.

خلاصة كتاب الشعر لأرسطو:

على أن أول من قام بتقنين قوانين المذهب الكلاسي في المسرحية، وضبط قواعدها غير المكتوبة هو بلا شك أرسطو (٣٨٤–٣٢٢ ق.م)، وذلك في كتابه "الشعر"، ذلك الكتاب المضطرب الذي لا يعدو أن يكون مذكرات مهوشة وضعها أحد تلاميذ أرسطو في أثناء أحاديثه، إذا حكمنا عليه

من الحالة التي وصل إلينا بها؛ وكل الذين أرّخوا لأرسطو أو كتبوا عنه يكادون يجمعون على أن كتابه هذا لم يصل إلينا كما كتبه هو؛ ولذلك أسباب سوف نعود إليها بعد قليل؛ على أن ذلك يجب ألا يصرفنا عن قيمة هذا الكتاب كما وضعه أرسطو في صورته النهائية سنة (٣٣٠ ق.م). لقد كان أرسطو يكتب كتابه هذا وبين يديه مآسي الثلاثة الكبار: إسخيلوس[1] وسوفوكلس[2] (ويوربيدز[3]، كما كان بين يديه أيضاً ملاهي أرستو فانز[4] وغيره من لذات عصره، وكان هؤلاء جميعاً قد ماتوا قبل أن يولد أرسطو. وكان عصر المأساة اليونانية الرفيعة بخاصة قد انتهى، بل هو كان قد انتهى بالفعل، كما أحزن ذلك أرستوفانز، وكما أشار إليه في ملهاته (الضفادع) وهو يسخر من يوربيدز ويعلي من قيمة إسخيلوس في تلك الجلسة الخيالية المضحكة التي عقدها الكاتب الساخر بين يدي بلوتورب الدار الآخرة، ويدي باخوس (ديوئيزوس) رب المسرح وستجد هذا كله ملخصاً فيما بعد.

وعلى هذا فقد عاش أرسطو في فترة من فترات المسرح اليوناني، كان جميع مؤلفي المآسي فيها ينسجون على منوال مآسي الثلاثة الكبار؛ ولعل هذا هو الذي جعل أرسطو يتخذ من مآسي هؤلاء الكبار ومآسي الكبار الذين عاصروهم ولم يصلنا من آثارهم الأدبية ما يجعلنا على علم بهم مادة بحثه والأمثلة التي وضع على ضوئها قانونه. فقد كان أرسطو: "يتبع الطريقة التحليلية في النظر في تلك المسرحيات، فهو يتناول المسرحية تلو المسرحية فيحلل كلاً منها جزءاً جزءاً، ثم يعطي رأيه آخر الأمر في سماتها المميزة

---

(1) ٥٢٥ – ٤٥٦ ق.م.

(2) ٤٩٦ – ٤٠٦ ق.م.

(3) ٤٨٠ – ٤٠٦ ق.م.

(4) ٤٥٠ – ٣٨٥ ق.م.

الرئيسية جميعاً. وصحيح أنه وضع القانون، لكنه لم يضعه بتلك الطريقة التعسفية التعليمية، بل هو لم يضعه إلّا بعد إمعانه النظر بنفسه إمعاناً دقيقاً في أعمال مسرحية بذاتها"[1].

ويعرّف أرسطو المأساة بأنها: "محاكاة الأفعال النبيلة الكاملة، وأن لها طولاً معلوماً، وتؤدي بلغة ذات ألوان من الزينة تختلف باختلاف أجزاء المأساة وتتم هذه المحاكاة بواسطة أشخاص يمثلونها وليس بواسطة الحكاية، وهي تثير في نفوس المتفرجين الرعب والرأفة؛ وبهذا تؤدي إلى التطهير أو الـ **Catharsis**، أي تطهير النفوس من أدران انفعالاتها".

ويقصد أرسطو باللغة ذات الألوان من الزينة اللغة المشتملة على الإيقاع والألحان والأناشيد. ويعدّ من أجزاء المأساة القصة أو (الخرافة) والأخلاق أي (الشخصيات) والفكرة والنظر والأناشيد والحوار أو (المقولة على حد تعبير علمائنا العرب[2] الذين لم يفهموا أرسطو لجهلهم بفنون المسرح والمسرحية)، وهذه عند أرسطو هي الوسائل التي تتم بها المحاكاة.

ولما كانت المحاكاة عند أرسطو لا تتم إلّا بفعل **Action** أي أداء موضوع وتمثيله، كان لا بد أن يقوم بهذا الفعل أشخاص تتمثل فيهم فكرة الموضوع وأخلاق الشخصيات".

وعند أرسطو أن أهم هذه الأجزاء كلها هي تركيب الأفعال: أي عقدة المسرحية، ثم تليها الأخلاق، أي الشخصيات، في الأهمية، وهذا رأي شغب عليه نقاد المسرح المحدثون وعلى رأسهم "لاجوس إجري" صاحب كتاب

---

(1) كتاب علم المسرحية – ألارديس نكول وترجمتنا (د.خ).

(2) ومنهم الفارابي وابن سينا وابن رشد وبشر بن مَتَّى.

"فن كتابة المسرحية"[1] الذي يعد الشخصية أهم ما في المسرحية كلها؛ لأنها المصدر الذي تنبع منه جميع الأفعال، وعلى تصرفاتها تقوم العقدة.

وأهم ألوان الزينة اللغوية عند أرسطو هو النشيد و(الموسيقى)!

ورأى أرسطو في المنظر رأي عجيب غريب، فهو على ما فيه من عوامل إغراء الجماهير أبعد الأشياء عن الفن، وأقلها صلة بالشعر، ووجوده أو عدم وجوده لا شأن له بقوة المأساة.. وهذا يؤكد لنا أن أرسطو كان ينظر إلى روح المأساة وأعماقها ولا يخدعه البهرج والأمور السطحية، وهذا بالضبط هو رأي جوردون كريج، و ستانسلافسكي أعظم مخرجين في تاريخ المسرح الحديث.

ويرى أرسطو وجوب أن تكون المأساة متوسطة الطول حتى لا تمل، وأن تشتمل على: بداية ووسط ونهاية، وأن تتم لها وحدة الفعل، أي وحدة الموضوع، فلا تختلط عقدتها الأساسية بعقد ثانوية، ولا تتألف من أكثر من موضوع واحد، حتى لا يتشتت انتباه المتفرج وتنصرف الأضواء عن البطل إلى أشخاص آخرين، فيضعف الموضوع الأصلي.

ويرى أن يكون مدى الأحداث التي يتألف منها هذا الموضوع مما يمكن أن يجري في الحياة الحقيقية في دورة شمسية، وهو يعني بتلك الدورة الشمسية نهاراً وليلة أو أكثر قليلاً، وهذه هي وحدة الزمان عند أرسطو.. أما الأحداث التي وقعت في الماضي، سواء كان ماضياً بعيداً أو قريباً فتروى على ألسنة الشخصيات أو يحكيها الكورس، أو يعلق بها على حوادث الموضوع الجاري على ألسنة الشخصيات. ومن وحدة الفعل تنشأ وحدة المحاكاة.

وكل مأساة عند أرسطو تشتمل على "تحول" أي انتقال من السعادة إلى

---

(1) ترجمناه ونشر حديثاً (د.خ).

التعاسة والعكس.. وعلى "تعرف" أي انتقال من الجهل إلى المعرفة؛ مما ينتقل بالشخصية من المحبة إلى الكراهية أو العكس.

وبناء المأساة يتكون عنده من افتتاحية أو مدخل (قبل دخول الكورس)، ودخيلة وهو ما يقع بين نشيدين كاملين من أناشيد الكورس، ومخرج وهو القسم من المأساة الذي لا يعقبه نشيد.

ويتكون النشيد من "المجاز": أي أول نشيد يلقيه الكورس، و"المقام"، وهو القسم الذي له أوزانه الخاصة المختلفة عن بقية الأوزان، والمناحة وهي الرثاء أو الشكوى التي يلهج بها الكورس والشخصيات معاً.

ويرى أرسطو ألا يكون بطل المأساة شبيهاً بنا، وأن يكون مفطوراً على الخير، وألا يكون هو سبب ما حل به من مصائب، بل تكون مصائبه نتيجة خطأ ثقيل.. وذلك لكي يثير فينا الرعب والرأفة والرثاء لحاله.

والأخلاق عند أرسطو تختلف عند الرجل والمرأة، وفي الصغير والكبير، ثم من الأخلاق ما هو فطري وما هو مكتسب، ونزوع الشخص إلى خصائص بعينها يصبح طابعاً يميزه عن غيره من شخصيات المسرحية، ويجب أن تتوفر في شخصية البطل أربع سمات، أهمها: النبل الذي يجعلنا نرثى له ونعجب به، ثم انسجام صفاته المكتسبة مع خلقه الفطري، والتشابه بينه وبين ما ترويه المأساة عنه، ثم التماسك والإصرار.

وينصح أرسطو مؤلفي المآسي بألا يقعوا في التناقض، وألا يضعفوا في تصوير العواطف، وفي وسعهم تجنب ذلك بأن يضعوا أنفسهم وهو يؤلفون مآسيهم مكان النظارة، وأن يتمثلوهم وهم يكتبون مشاعر شخصياتهم، ويوصيهم أيضاً بأن يبدءوا من الكليات إلى الجزئيات وليس العكس؛ وذلك

لكي يمسكوا أنفاس الجمهور من أول عرض المأساة، ولذا فهو يوصي بأن يكون التمثيل أو الفعل "جدياً" وهذه هي وحدة المادة.

والشاعر العبقري عند أرسطو: "هو الذي يستطيع حل عقدة مأساته التي يجب أن تكون بارعة في حكايتها، محبوكة في عقدتها، لطيفة في حلها. وعنده أن للمفاجأة أثرها البليغ في نفوس النظارة، وأن تكون عقدة الرواية من الأمور المحتملة الوقوع لا من الحياة الواقعية نفسها، وأن تكون شخصياتها أنماطاً ليحتذي بهم، ولهذا يحسن اتخاذهم من التاريخ".

***

وبعد:

فهذا إذن هو أهم ما ورد في كتاب الشعر لأرسطو خاصاً بالمأساة الكلاسية. وقد ظل الناس يتدارسون هذا الكتاب أحقاباً طويلة بوصفه من كتب الأمهات في هذا الفن، وقد كانوا يتحمسون له في الإسكندرية البطلمية وفي رومة وفي عصر النهضة، ويجلونه إجلالاً لا يرقى إليه النقد، بالرغم مما فيه من ألوان القصور، وبالرغم من أن أرسطو لا يكاد يحدثنا بشيء ذي قيمة عن الملهاة اليونانية التي بلغت أوجهاً في عهدها القديم قبل أن يولد.. ولعل أرسطو لو شهد ما جدّ في ميدان الملهاة اليونانية في عهديها الوسيط والحديث، ولعله لو شهد روائع المسرحية الرومانسية في عهد إليزابيث، وروائع المسرح الواقعي في أواخر القرن التاسع عشر والقرن العشرين لغيّر الكثير من آرائه هذه، لكن عذر الرجل أنه وضع قوانينه على هدي مما لمسه في المسرحيات اليونانية التي قرأها أو شاهدها في المسرح، ومن ثمة وجب اعتبار هذه القوانين وتلك الآراء بضاعة محلية ونظرات موقوتة بزمنها، وإن لم

تخل من نظرات صائبة فيها عمق وفيها أصالة.

وأعجب العجب أن تظل أقوال أرسطو هذه قواعد جامدة يحكم النقاد بمقتضاها حتى القرن الثامن عشر، بالرغم مما شهدته الدنيا من روائع شيكسبير وكالدرون ولوب دي فيجا وغيرهم من الجبابرة الذين لم يبالوا بتلك الموازين القديمة، فراحوا يبتدعون وينظرون إلى التأليف المسرحي نظرة حرة من تلك القيود المربكة.

على أن من المؤرخين من يلاحظون أن ما نسميه كتاب الشعر لأرسطو ليس بحالته التي وصل إلينا بها إلّا جزءاً من كتاب أضخم بكثير جداً من هذا الكتاب المتداول، والذي ربما كان ملاحظات سريعة كان يكتبها أحد تلاميذه وهو يلقي محاضراته في أروقة الليسيوم، أو (اللوقيون) الظليلة. ولعلنا إذا تذكرنا هذا نستطيع أن ندرك السبب في أن أجزاء ضخمة من هذا الكتاب تتناول تفصيلات بادية التفاهة، وهذا التفصيلات والوقائع العديدة الخاصة بالصياغة والمناظر المسرحية وموضوع المسرحية وعقدتها كان يناسبها أن تحشد في مجلد ضخم. أما وهي بحالتها التي نجدها عليها في كتاب الشعر، فهي لا تتناسب في الكمية وما كتب عن المعلومات الأخرى التي في هذا الكتاب.

نقد كتاب الشعر لأرسطو:

وإذا صرفنا النظر عما أورده أرسطو في تقنياته هذه مما استنتجه من حال المأساة اليونانية، وهو كل ما يتصل بشكل المأساة، وما قاله عن الكورس والأناشيد والمدخل والدخيلة والمخرج ومجاز النشيد ومقامه ومناحته.. وما إلى ذلك كله، مما لم نعد نجيزه في زمننا هذا ولا نكاد نتذوقه.. رأينا أن رأي

أرسطو في البطل أو البطلة واشتراطه أن يتسما بالنبل حتى يمكن أن ترثي لهما ونعطف عليهما، ومن ثمة تتم عملية التطهير فينا وتتخلص نفوسنا من أدران انفعالاتها.. رأينا أن هذه مسألة فيها نظر.. فأرسطو يقول: "إن هذا البطل ينتقل من السعادة إلى الشقاء".. ويقول: "إن الانتقال لا يكون سببه أن البطل شرير أو سيئ الخلق؛ لأنه لو كان كذلك لما أثار فينا مشاعر الرأفة به أو العطف عليه. وكذلك يجب ألا يكون الانتقال من السعادة إلى الشقاوة من حظ الشخص الطيب الخالي من النقص؛ لأن هذا لو حدث لا يثير فينا إلّا الإحساس بالدهشة". وأرسطو يرى أن بطل المأساة لا بد أن يكون وسطاً بين هاتين الحالتين، فيكون فيه جانب من الخير وجانب من الشر، وهو الذي يجلب على نفسه الشقاوة بخطئه وسوء أحكامه.. وهذا التحتم الذي يحتمه أرسطو في بطل المأساة – لا يكاد يتوفر في كثيرين من أبطال المآسي اليونانية – التي وضع قوانينه على هدي من موضوعاتها ومن أبطالها.. وإلّا فأي شر في أوديب يوجب أن يشقى كل هذا الشقاء الذي حل به؟ إن الخطأ الذي أخطأه لم يكن من فعله ولا بد له فيه.. ثم هذا أورست الذي قتل أمه وعشيقها! أي شر فيه وقد ثأر لأبيه الذي قتلته هذه الأم، وصان كرامة بلاده بإنقاذها من ذلك العشيق الذي كانت تعاشره أمه معاشرة محرمة! ثم هذا هيبوليت الذي أبى أن يخون أباه بالاستجابة إلى ما طلبت إليه امرأة هذا الأب من تلبية غرامها.. ماذا صنع هيبوليت حتى يستحق أن يشقى وأن ينتهي أمره إلى القتل؟!

ثم لماذا لا يكون البطل منطوياً على الشخص المحض؟ كيف تناسى أرسطو ما كان من أمر ميديا التي خانت أباها وبلادها وقتلت أخاها ولي العهد لا لشيء إلا لتتزوج من هذا النازح الغريب المغامر جاسون؟ ثم ماذا آل إليه

أمرها بعد أن ضاق زوجها بها ذرعاً لما لمس فيها من شرورها؟ لقد قتلت أبناءها نكاية في والدهم وإيغالاً في تمزيق قلبه والانتقام منه، فماذا من الخير أن يكون في قلب مثل هذه المرأة التي لا يمكن إلا أن تكون شرّاً خالصاً؟

ثم ماذا من الشر في برومثيوس الذي أشقاه كبير الآلهة وأوغل في تعذيبه لغير ذنب ولا جريرة، إلّا ما ساعد به الإنسان، وما قدمه إليه من خير، وما علمه من علومهم وما أرتُفع به من حضيض الجهل إلى أوج الحضارة بما أهدى إليه من ذلك القبس من النار المقدسة؟ أي شر يمكن أن نتخيله في بر ومثيوس هذا؟!

لقد شقي هيبوليت، كما شقي برومثيوس، وكما يشقى كثيرون من أبطال الماسي بسبب ما فيهم من فضائل كثيرة وخير كثير، وبحيث لو كان فيهم قليل جداً من الشر لما حل بهم ما حل من دمار وشقاء.

وقول أرسطو: "إن الخطأ الذي يقع فيه البطل لا بد أن يكون خطأ جسيماً ويجب أن يكون نتيجة لنقص خلقي في البطل وليس مجرد عجز عن تقديره للعواقب".. قول غريب لا ندري كيف أرسله أرسطو، أول مقنن للأخلاق! لسنا تدري كيف نسي أرسطو أن من أشد ما يثير الأسى في النفس أن يشاهد الإنسان شخصاً يتعذب وهو لم يجن ذنباً ولا وقع في إثم؟! ثم كيف يكون الظلم إذن؟! ثم كيف ترتفع قيمة البطل في أنظار المتفرجين؟ إذن ما الذي يجعلنا نأسى له وهو الذي تسبب بأخطائه فيما لقي من عذاب؟! وهل مشاهدتنا لمثل هذا البطل يمكن أن يحدث فينا هذا التطهير أو الـ Catharsis الذي حدثنا عنه أرسطو؟

ثم كيف يتفق هذا وما هو مقرر في المذهب الكلاسي من أن المأساة

اليونانية تتخذ من سلطان القضاء والقدر محوراً تدور حوله، ولا يمكن أن تخرج منه أو تحيد عنه[1]؟

ثم إنه يجعل الحكاية، أو الأسطورة أو الخرافة جزءاً هاماً من المأساة، والخرافة أو الأسطورة تقوم عادة على حدث خارق للعادة، وتتحكم فيها قوى مما وراء الطبيعة، وجميع الأخطاء التي يقع فيها البطل هي أخطاء مقدرة عليه، يقع فيها ولا يدري بأنه مرتكبها، فكيف نسي أرسطو هذا وهو الذي يقرره؟ ثم كيف يجعل البطل بعد هذا شخصاً فيه من الخير جانب، وفيه من الشر جانب آخر، وأخطاؤه هي التي تقرر مصيره من ذلك الشقاء الذي يعانيه؟ إن هذا هو المذهب الواقعي بعينه، وهو الذي جعل أديباً فناناً، مثل: لاجوس إجري يستنتج في كتابه "فن كتابة المسرحية" أن أفعال أبطال المآسي اليونانية هي التي كانت تنتهي بهم إلى مصائرهم من التعاسة والشقاء، وأن مقومات شخصياتهم الجسمانية والنفسية والاجتماعية، هي التي كانت تتحكم فيهم فيصنعون ما يصنعون، ولم يكن للقضاء والقدر أي نصيب في هذه الأفعال إلا ما نتوهمه نحن من الخرافة أو الأسطورة.

المذهب الكلاسي بعد أرسطو:

أشرنا إلى أن اليونانيين الإسكندريين الذين ورثوا ثقافات أثينا وغير أثينا من المدن اليونانية وعلومها وأدبها، كانت تنقصهم ملكة الخلق التي كان يمتاز أهل اليونان الأصلية في القرن الخامس وشطر من القرن الرابع قبل الميلاد، وأن هؤلاء الإسكندريين اتجهوا لهذا السبب إلى أدب أولئك العباقرة اليونانيين يدرسونه ويقدسونه، ويجعلونه المثل الذي لا يصح الخروج عليه أو التبديل

([1]) للاجوس إجري صاحب كتاب "فن كتابة المسرحية" رأي في القضاء والقدر يحسن الرجوع إليه.

فيه، ويخيل إلينا أن أولئك العلماء الإسكندريين هم الذين أرسوا قواعد المذهب الكلاسي وقعدوا قواعده، بدليل ما نعثر عليه في كتاب "مأدبة العلماء، أو الـ Deipnosophistae" لمؤلفه أثينايوس العالم اليوناني المصري، من أهالي نوكراتيس (حوالي ٢٣٠ ق.م) من إشارات كثيرة إلى آراء أرسطو في الشعر وفي المسرحية وهو يتحدث عن أهل الماضي، ويقص علينا وقائع حياتهم ويورد نتفاً من مؤلفات شعرائهم وأدبائهم وقصاصيهم وكتابهم المسرحيين، مما يكاد يكون هو كل ما بقي لهؤلاء الشعراء والكتاب من ثروتهم الأدبية الضخمة التي اندثرت وعفى عليها الزمن.

هوراس وقصيدته "فن الشعر":

ثم ينتقل مركز الثقل في الآداب اليونانية، وفي كل التراث اليوناني تقريباً، إلى روما، حينما تصبح الدولة الرومانية سيدة العالم المعروف في أيامها.. ونرى أدباء الرومان وشعراءها والمشتغلين بأمور الفكر هناك يرثون عن الإسكندريين تقديس المثل الأدبية اليونانية وينظرون إليها بعين الرعاية والاعتبار؛ فهم يعرضون مسرحياتهم بنصها وكما كانت تعرض في المسارح اليونانية، وهم يقلدون تلك المسرحيات تقليداً شديداً وفي كل سمة من سماتها.. والشذرات التي وصلتنا من مسرحيات الشعراء الرومانيين: إنيوس (٢٣٩-١٦٩) و باكيفيوس (٢٢٠-١٣٠)، وأكيوس (١٧٠-٨٦) ق.م دليل على هذا التقديس وتمسك الرومان بالمثل اليونانية. وقد جاء الشاعر الروماني هوراس، أو كونتس هوراتيس **Quintus Horatius** (٦٥-٨ ق.م) فنظم رسالة إلى آل بيزون **Epistoleod pisones** أطلق عليها بعضهم فيما بعد اسم: رسالة في فن الشعر **Art poetica** أورد فيها بعض النصائح التي يعبر فيها عن رأيه فيما يجب أن يكون عليه الشعر الصالح،

والجزء الخاص بالمسرحية من هذه المنظومة يدل على استمرار موجة التقديس لليونانيين بين الرومان، كما يدل على فضل أرسطو وأفضليته أيضاً على جميع الذين جاءوا بعده والذين اتبعوه فلم يغيروا شيئاً من آرائه إلا قليلاً، ثم أفضليته عليهم، لأنه كان رجلاً عالماً لا يتعسف كما يتعسفون، ولا يقرر شيئًا إلا ما يجده بين يديه من مسرحيات مواطنيه – إذا استثنينا ما لاحظناه آنفاً – ولا يقول شيئاً إلا بعد التحليل والتمحيص، ولا يلقي النصائح في صورة من الجزم والقطع كما يصنع هوراس الذي يقول:

"انكبوا على تراث الإغريق ليلاً ونهاراً..."..

"أسبغت ربة الشعر نغمة النبوغ على الإغريق، ووهبتهم المقدرة على صياغة الكلام الموسيقي المكتمل؛ لأنهم لم يكونوا يعملون إلا للمجد"..

"المسرحية التي تروق الجمهور فيطالب بتمثيلها مراراً يجب ألا تزيد أو تقل عن خمسة فصول"..

"حوادث المسرحية إما أن تجري فوق المسرح وإما تروى رواية. لكن ما يروى لنسمعه لا يفعل في نفوسنا فعل الذي تراه عيوننا"..

"لا تدفع إلى المنصة بما يجب أن يجري خلف المنظر، ولا تحرمنا من رؤية أمور من شأن الممثل أن يرويها أمامنا في حينها"..

"لا تدع ميديا تذبح أبناءها أمام المتفرجين، ولا تسمح لـ "أتريوس" بطهو اللحم الآدمي فوق المنصة، ولا تجعل بروكنيه تتحول إلى طائر، أو قدموس إلى أفعوان.. فأنا أكره أن تريني كل ما هو من هذا القبيل لتجاوزه حد طاقتي!"..

"لا تسمح لإله بالتدخل في سياق المسرحية إلّا إذا لزم أن يتدخل لحل عقدتها"..

"يجب ألا يشترك ممثل رابع في الحوار"..

"لا تعط دور شيخ هرم لشاب يافع، أو دور رجل راشد الغلام صغير، لأن انتباه النظارة لا يمكن تركيزه إلا إذا قررت تقريراً صادقاً الصفات التي تلاءم كل سن"..

"على الكورس ألا يغني بين الفصول إلّا ما يخدم هدف المسرحية ويلاءم مقامه كل الملائمة"..

"لينتصر الكورس للخير، وليجد بالنصائح الصادقة، وليردع الغاضبين، وليمتدح الضعفاء والمظلومين، وليعل من شأن القانون والعدالة، لأنهما يكفلان الأمن والطمأنينة والسلام، وليكتم الأسرار، وليضرع إلى الآلهة أن تعيد سعد الطالع إلى ذوي القلوب الكبيرة، وأن ينأى عن ذوي الكبر والغطرسة"..

"إذا طمعت أن يعجب بك جمهور المتفرجين وجب عليك أن تلم بما تختص به كل مرحلة من مراحل العمر من خصائص، بالطبائع التي تختلف باختلاف السنين"..

"ترسم خطى السلف الصالح، وإلّا فابتكر شيئاً جديداً متجانس الأجزاء، فإذا وصفت أخيل فاجعله مقداماً غضوباً مشبوب القلب جسوراً لا يرى أن الشرائع وضعت لأمثاله، ولا شيء يستعصى على سيفه.. وإذا وصفت ميديا جعلتها جحوداً كنوداً؛ كما يجب أن تجعل أينو امرأة بكاءة دامعة الجفن، وإكسيون خئوناً وأورست فتى محزوناً"..

"لتحتفظ مسرحيتك من البداية إلى النهاية بوحدتها"..

"إن أردت أن تستدر دموعي فمن واجبك أن تحس أنت عض الألم في نفسك قبل أن يعض في نفسي، وحينئذٍ فقط تحزنني مصائبك"..

"تذكر أن الدور الذي تمثله إذا كان لا يناسبك جعلني إمّا أن أضحك أو أتثاءب"..

"وجه المحزون تلاءمه الكلمات الحزينة. والوجه الغاضب تناسبه الكلمات المحنقة، والنكات يناسبها الوجه الضاحك المتهلل، والحكمة يلائمها الوجه الوقور.. وهكذا ترى أن الطبيعة قد صاغت أرواحنا؛ فجعلتها تستجيب للمؤثرات الخارجية.. واللسان في هذا كله هو ترجمان القلب.. فإذا كانت لغة المتكلم لا تطابق الحال التي هو عليها سخرت منه روما بأسرها"..

"إن الموضوع الكوميدي لا يمكن كتابته بشعور تراجيدي.. لكل مقام مقال وعلى الشعراء أن يلزموا هذه الحدود"..

"على الذين يكتبون أن يتخيروا موضوعاتهم بما يلاءم طاقاتهم؛ فلا يكلفوا أنفسهم ما لا تقوى على حمله. والكاتب الذي يحسن اختيار موضوعه لن يعجز عن التعبير الحسن والأداء الواضح"..

"ليس مما يليق بالمأساة أن تنطق بالشعر السوقي، ولا أن تزخر بلغة الحانات القذرة أو النكات البذيئة.. فلا تظهر فيما تكتب إلهاً شريفاً أو ملكاً عظيماً وقد أصبح معربداً مخموراً أو متسفلاً إلى لهجة الحانات.. لأن الأحرار والفرسان وذوي الجاه ليتأذون من هذا كله ولا يقدمون أكاليل الغار إلى باعة الفول أو الكستناء!"..

"التفكير الحكيم هو أساس الكتابة السليمة.. ولسوف يكون في وسع أخلاقيات سقراط أن ترشدك إلى المادة اللازمة.. وإذا تهيأت المرأة انساقت لك أعنة الكلمات.. والذي يعرف واجبات عضو الشيوخ وواجبات القضاة والضباط.. لا بد أن يعرف كيف يعهد إلى كل شخصية بالدور المناسب لها"..

"وأنا أنصح لكل فنان أن يتخذ من الحياة أنموذجه، وأن يصوغ منها صوره الحية الناطقة.. فلتكن قصتك التي تريد أن تمتع بها جمهورك قريبة من الواقع بقدر المستطاع.. فلا تجعل صبياً مثلاً يخرج من بطن أفعى قد بلعته منذ هنيهة".

***

ومن تلك الخلاصة لما جاء في رسالة هوراس المنظومة عن المسرحية، وما أوحى به شعراء المآسي، نلاحظ البون الشاسع بين طريقته التعسفية في سوق وصاياه، وبين تقريرات أرسطو التي لم يرسلها إلا بعد التروي وطول النظر، وإن لم يفتنا أن هوراس هو في معظم ما قاله أحد تلاميذ أرسطو، وقد كانت منظومة هوراس هذه خطوة نحو استكمال المذهب الكلاسي لصيغته النهائية التي لم تزل تطَّرد حتى بلغت أوجها قبيل المعركة العنيفة التي خاضتها في نضالها ضد الحركة الرومانسية في القرن التاسع عشر.

وهكذا نلاحظ أن أهمية هوراس هي أهمية تاريخية لا أكثر، فقد استمد النقد في عصر النهضة كثيراً من أفكاره، كما استمد منه هذا الميل إلى صياغة القواعد، مما كان سبباً في انصراف النقاد عن طريقة أرسطو التحليلية ذات الصبغة العلمية إلى الشقشقة بالقواعد الجافة والقوانين التي يعسر على الأفهام هضمها.

المذهب الكلاسي بعد هوراس وموقف مفكري العرب:

وظلت هذه هي الحال حتى دالت الدولة الرومانية، ونسي الناس المسرح والمسرحيات طوال العصور المظلمة وشطراً من العصور الوسطى، ونهض مفكرو العرب بعبء الحركة الفكرية فأجادوا في كل شيء وفهموا كل شيء.. إلا المسرح.. لغرابته عليهم.. وقد نقلوا معظم فلسفة اليونانيين ولاسيما آراء أرسطو.. ومنها ما جاء في كتابه عن الشعر.. أنت إذا قرأت ما فهمه الفارابي وابن سينا وابن رشد من أقوال أرسطو عن المأساة لم تملك إلّا أن تضحك.. وتضحك حتى يموت قلبك من الضحك ولاسيما من قولهم: "إن المأساة هي شعر المديح، وعن الملهاة هي شعر الهجاء".. المديح والهجاء كما يفهمهما العرب طبعاً.

وقد ظلت القرون الوسطى تفهم كتاب أرسطو "الشعر". من طريق ترجمة نقلت عن ترجمة لابن رشد فكان فهما خاطئاً بالطبع.. وهذا مما زاد في موات المسرح حينئذٍ، وحول المسرحيات من قطع أدبية ألفت للفعل والتمثيل في مسرح بواسطة شخصيات ومناظر إلى قطع إنشائية يقرؤها القارئون على الناس!

والمدهش أن أوربا لم يقسم لها أن تفهم أرسطو عن الترجمة العربية القريبة إلى الصحة، والتي قام بها أبو بشر مني في العصور الوسطى (وهي الترجمة التي بدئ في نشرها حديثاً بباريس منذ سنة ١٩٢٧)، ولو حدث هذا لكان حرياً أن يتغير الحال.

وينهض علماء إيطاليا بالحركة الكلاسية في عصر النهضة، ويحافظ العالمان كاستلفترو وسيكا ليجر – أوسكاليجيه – (١٤٨٤–١٥٥٨) على

أصول هذه الحركة ويقدم المتأدبون الفرنسيون على معاهد مانتوا وفلورنسة يتزودون من علومها.. فيكون ذلك تمهيداً للعصر الذهبي للمذهب الكلاسي الحديث، أو النيو كلاسسزم Neo Classicsm في عصر الملك لويس الرابع عشر، وهي الكلاسية التي أخذت الكثير عن المذهب الكلاسي القديم وإن خالفته قليلاً في أمور ستبينها بعد قليل.

في فرنسا:

والحقيقة أن فرنسا تعد المهد الحقيقي للكلاسية الحديثة، ففيها ظهر الناقد المتحرر الذهن أوجييه (المتوفى سنة ١٦٧٠) وموليير العظيم (١٦٧٣ – ١٦٢٢) وتشابلان (١٥٩٥–١٦٧٤) ولا ميناردير (١٦١٠–١٦٦٣) وهيدلان وكورني وراسين ورايان وبوالو (١٦٣٦–١٧١١) الذي نظم رسالة في المذهب تشبه رسالة هوراس، وسان إفريمون.. وغيرهم ممن أرسوا قواعد هذا المذهب وأتوا فيه بالأعاجيب.

على أن الحركة الكلاسية بدأت في فرنسا بترجمة روائع المسرحيات اليونانية نفسها، وذلك حينما ترجم توماس سبليه مأساة إفجينيا ليوربيدز في سنة ١٥٤٩، وعندما ترجمت بعد ذلك ملاهي تيرانس ومآسي سوفوكلس وبوربيدز جميعاً، وفي سنة ١٥٤٩ أيضاً بدأ بييرونسار بنقل ملاهي بلوتوس وكثير من ملاهي أرستوفانز، مما كان سبباً في شغف الفرنسيين بجميع ألوان المسرحيات الكلاسية.

ثم تزعم إتين جوديل حركة الإحياء الكلاسي.. وقد انصرف عن الترجمة إلى التأليف محتذياً الأنماط اليونانية واللاتينية، فظهرت مأساة كليوبترا سنة ١٥٥٢، ثم تتابعت مآسيه بعد ذلك، وأصبحت له مدرسة من المؤلفين

المتأثرين بطريقته، ممن يقول فيهم سانت بيف: "لقد كانوا ينهجون في مآسيهم نهج اليونانيين.. فكان الموضوع بسيطاً والشخصيات قليلة، والفصول قصيرة، يتألف كل منها من مشهد أو مشهدين فحسب، ونشيد ينشده الكورس في خلال كل منها؛ وكانوا يحافظون على وحدتي الزمان والمكان محافظة تامة، ثم هم يملئون مآسيهم بدعاوى الأرستقراطية والتزام حدود الجد.. ومع ذلك فلم تكن تلك الماسي إلا تقليداً شاحباً لمآسي اليونانيين، تلك المآسي التي أخفق هؤلاء المقلدون في إعطائنا شيئا من بهائها وجلالها"[١].

في إنجلترا:

وحفزت هذه النهضة الكلاسية الفرنسية رجال المسرح الإنجليزي فأخذوا يترجمون الروائع اللاتينية، بين عامي (١٥٥٩-١٥٦٦)،، ولسنا ندري ماذا أغراهم بترجمة سنكا؟ هذا الشاعر البكاء الرثائي الممل.. الذي كتب مآسيه للقراءة لا للأداء المسرحي.

وفي سنة ١٥٦٦ ظهرت أول مأساة يونانية مقتبسة عن يوربيدز، وسماها مقتبسها "جوكاسته". على أن المأساة اللاتينية كانت أقوى أثراً في المسرح الإنجليزي من كل عامل خارجي آخر.. وقد عرف الشعراء الإنجليز وأساتذتهم اللاتين كيف يحافظون على روح الاعتدال والجد في مآسيهم؛ ثم هم قد قبسوا عن اللاتين هذا الشعر المرسل الذي تخلص من قيود القافية ومصائبها، وتحكمها الشائن في أفكار الشاعر وفي سياق المسرحية.

ومن أعظم هدايا المأساة اللاتينية للمأساة الإنجليزية تلك البدعة

---

(١) تاريخ تطور المسرحيين الإنجليزي والفرنسي: تأليف شارلز هيستنجز ص١٨٨.

الخالدة الثمينة.. بدعة الشبح.. التي استغلها شيكسبير على أحسن وجه.. وكانت من العوامل التي ضاعفت سحر المذهب الرومانسي في المسرح الإنجليزي.

إلّا أن ريح المذهب الكلاسي لم تشتد في إنجلترا اشتدادها في فرنسا.. ولعل ذلك راجع إلى ما عرف عن الشعب الإنجليزي الذي يقدس حرية الفرد، بل يعبد الحرية نفسها، وإن كان يعبدها لنفسه هو، لا لغيره من الشعوب التي طالما استعبدها وحرمها من نعيم الحرية.. والإنجليزي بطبعه يكره القيود التي تغل العاطفة وتحد من حرية الفكر.. وذلك بالرغم مما عرف به من محافظته على التقاليد.. هذه المحافظة التي جعلت الشعب الإنجليزي يضيق ذرعاً بتزمت الطهريين وسخافاتهم فخلع عنه نيرهم، وفضل أن يعود إليه شارل الخليع ليحكمهم من جديد.

ولما اشتدت ريح المذهب الرومنسي في إنجلترا في عصر إليزابث وما تلاه، قام بالتبشير ضده الراهب توماس رايمر (١٦٤١-١٧١٣) الذي كان يردد أقوال هوراس في كتابه في الشعر، كما اشترك في الدعوة للمذهب الكلاسي الشاعر جون دريدن في كتابه "مقالة في الشعر المسرحي **Eassay on Dramatick Poesie**" (١٦٦٨)، وهو حوار بين الكلاسيين المحدثين وبين المعجبين بشيكسبير الثائر الأكبر على المذهب الكلاسي.

وفي القرن الثامن عشر استمرت موجة التأييد لهذا المذهب على يد فولتير (١٦٩٤-١٧٧٨) في فرنسا، وفي إنجلترا على يد أديسون (١٦٧٢-١٧١٩).

في ألمانيا:

كان إنشاء جامعة براغ سنة ١٣٤٨ بشير خير للثقافة الألمانية؛ إذ كان ذلك الحادث الهام أول عهد ألمانيا بالنهضة أو بما يعرف هناك بخاصة بالحركة الإنسانية. وقد قامت جامعة براغ، وما تلاها من الجامعات بترجمة الأدب اللاتيني وما يتصل به من الأدب اليوناني، وسرعان ما افتتن الشعب الألماني بروائع المسرح اليوناني والمسرح اللاتيني على السواء، وقد ظهر أثر ذلك في القرن السادس عشر حينما كانت جميع ملاهي بلوتوس وتيرانس الرومانيين مقروءة وشائعة بين الألمان، ثم سرعان ما نسج أدباء الألمان أنفسهم على منوال تلك الملاهي، معبرين في مسرحياتهم عن أفكارهم في الإصلاح والأهداف الإنسانية والثورة على سيطرة روما والصراع الممتلئ بالسخرية بين البروتستنتية والكاثوليكية، على أن المسرح الألماني لم يكن شيئاً يؤبه له في ذلك القرن السادس عشر حتى أتاه المدد من المسرح الإنجليزي.

أما الحركة الكلاسية الحديثة في ألمانيا فقد بدأت في القرن الثامن عشر، وبالأحرى سنة ١٧٣٠ وذلك حينما نشر دكتاتور هذه الحركة يوهان كرستوف جوتشد كتابه "في فنون الشعر" على الشعب الألماني. لقد أخذ جوتشد على عاتقه تقويم اللغة الألمانية والعمل على إصلاح أساليب الكتابة بها والتبشير بطرز جديدة في فنون الشعر بجميع ألوانها، ولاسيما شعر الملاحم والشعر المسرحي بذوق فرنسي، ذلك الذي كان الألمان يفتقرون إليه افتقاراً شديداً.

على أن الحركة الألمانية الصحيحة لم تأخذ مقوماتها إلّا على يدي فنكلمان ولسنج، وذلك حينما وضع لها الأسس السليمة من المذهب

الكلاسي اليوناني نفسه.

وقد كتب لسنج كتابيه: "لاوكون" و"فن الشعر في هامبورج" (١٧٦٧–١٧٦٨) وهما الكتابان اللذان تأثر بهما كل من شلر، وجيته. وقد دافع لسنج في كتابه "فن الشعر في هامبورج" عن وحدة الفعل، أو وحدة الموضوع، وجعلها أهم شيء في المسرحية؛ وجعل وحدتي الزمان والمكان وحدتين ثانويتين تابعتين لوحدة الفعل. ويري لسنج أن أهم ما يجب أن تتسم به عبقرية الكاتب المسرحي؛ هو قدرة هذا الكائب على سياقة أحداث مسرحيته في تسلسل محكم قائم على علل منطقية معقولة يدركها المتفرجون، ويتساءلون بعد هذا: "ماذا يمكن لأي إنسان أن يصنع لو كان في موقف مثل هذا؟...". لسنج بهذا يؤيد أرسطو فيما يذهب إليه من قوله: "إن هدف المأساة أخصب وأبعد غوراً من هدف التاريخ"، وعنده أن كل مأساة تقتصر على سرد الأحداث دون أن تبين أسبابها ودوافعها مأساة تافهة؛ ولا بد للكاتب المسرحي أن يصور طبائع الناس ودوافعهم، وإلا لما استطاع أن يؤثر في جمهوره.

خلاصة آراء الكلاسيين:

وعلى هذا فقد انتهى الكلاسيون منذ العصر اليوناني إلى أوائل القرن السادس عشر، إلى أن أهم الأسس التي يقوم عليها هذا المذهب هي:

١– الوحدات الثلاث: وحدة الفعل ثم الزمان.. أما وحدة المكان فلم تعرف إلا حينما قال بها ف. ماجي **V. Maggi** سنة ١٥٥٠، إذ زعم أنها ناشئة من أن معظم المسرحيات اليونانية تحاكي فعلاً تقع أحداثه في مكان واحد. كما وضح ذلك و. شليجل في محاضراته التي كان يوازن فيها بين الكلاسية والرومنسية (سنة ١٨٠١).

٢- عظامية الأشخاص المسرحية: إذ كان اليونان والرومان يحتمون أن تكون الشخصيات التي تقوم بصميم الموضوع من الآلهة أو أنصاف الآلهة أو الملوك والملكات والأمراء والأميرات، أو القادة وكبار رجال الدين.. وذلك لأن هؤلاء كانوا مصدر السلطات قديماً، ومن ثمة كانوا يصلحون لأن يكونوا طرزاً وأنماطاً يقتدى بهم، فلا يعهد بدور خطير من أدوار المسرحية الشخصية صغيرة أو من غمار الشعب، ويكتفي أن يعهد إلى هؤلاء بأدوار الرسل والخدم والرعاة وما إلى ذلك.

٣- عظامية اللغة: فلا ينطق أحد يهجر أو بألفاظ نابية لا تتفق وتلك الشخصية العظامية؛ وأن تكون المأساة شعراً رفيعاً ذا أسلوب فصيح واضح يخاطب العقول قبل أن يخاطب العواطف، ولذا يجب أن يخلو من الزخارف، وأن يكون بسيطاً متناسباً مع حال المتكلم وسنه في غير تبذل أو إسفاف أو حذلقة، وإلا أخرج المتفرج من جو الموضوع.

٤- وحدة المادة أو وحدة النعم: حيث يخيم شبح الذعر والرأفة في جو المأساة كلها، فلا يحدث ما يبيحه الرومانسيون من أمور مضحكة أو ما شابهها بحجة التفريج عن أعصاب الجمهور من شدة الحزن والفزع، لأن تلتفريج في رأي الكلاسيين وسائل أخرى غير الإضحاك، منها: الأناشيد والرقص والمحاورات العقلية والشعر الجميل... الخ.

٥- أن يكون القضاء والقدر هما المحور الذي تدور حوله الحوادث، والقضاء والقدر هنا هما اليد الخفية التي تحرك الإنسان دون أن يدري، ودون مشيئته هو، وهما مع ذلك يمهدان بالأسباب التي تجعل المأساة تقع دون أن يحس بطلها، وذلك كما هو واضح في أوديب، وهيبوليت، وميديا، وإفجينيا... الخ.

٦- أن تكون المأساة إنسانية تعالج مشاكل المجتمع العامة لا مشاكل الأفراد الخاصة، بمعنى أن تكون المشكلة التي تعالجها المأساة مشكلة منبثقة من الطبيعة الإنسانية التي يشترك فيها أكبر عدد من أفراد المجتمع، كالتهالك على المصالح الذاتية كما في مأساة ميديا، أو الدفاع عن الوطن، واندحار الأعداء كما في مأساة الفرس أو مأساة سبعة ضد طيبة، أو مشكلة زواج الرجل الطاعن في السن من فتاة صغيرة باهرة الحسن كما في هيبوليت، أو مشكلة الزنى كما في مأساة إيون.

٧- والملهاة نفسها تعالج هذه المشاكل الاجتماعية والسياسية والفلسفية والأخلاقية، ولا بأس عند اليونانيين من أن يسف كاتب الملاهي في أسلوبه إسفافاً يبلغ حد الإخجال، وهنا يتجلى أحد الفروق الكبيرة بين المأساة والملهاة.

٨- الفصول الخمسة في المأساة اختراع روماني صرف، ولعل له صلة بتلك الرباعيات أو الثلاثيات التي كان الكتاب اليونانيون إلى زمن إسخيلوس يتبعون نظامها، والرباعية عبارة عن موضوع واحد يقسمه الشاعر إلى أربع مآس تمثل كل منها في حفلة مستقلة، وكذلك الثلاثية، وقد شغب سوفوكلس على هذا النظام، وكان كلما انتقل من موقف في المأساة إلى موقف أجرى نشيداً أو خواراً تفسيرياً بين الكورس وبين أحد الممثلين تمهيداً للموقف التالي، وهذا أشبه بالستار بين المشهد والمشهد أو الفصل في المسرح الحديث.

٩- يحتم الكلاسيون ألا تمثل مناظر القتل والعنف على المسرح، ومن ثمة انتقدوا سوفوكلس في إظهاره البطل أياس (أجاكس) وقد جن وراح يضرب نفسه - في نهاية مأساته - حتى الموت!

نماذج من المآسي اليونانية

الأورستية:

نظمها إسخيلوس في القرن الخامس قبل الميلاد، وقد اقتبس موضوعها من قصة حروب طروادة، وهي تلك القصة التي تعد الإلياذة للشاعر هوميروس جزءاً منها. وتتلخص تلك القصة في أن أساطيل اليونان وجيوشها حينما تجمعت في ميناء أوليس (قرب مدينة سلانيك) استعداداً للإبحار إلى طروادة لمحاربتها للانتقام من ابن ملكها بريام الأمير باريس الذي نزل ضيفاً على أحد ملوك اليونان (منلوس ملك أسبرطة) فخانه وسرق كنوزه وفر مع هيلانة زوجة الملك، ظلت هذه الأساطيل أشهراً ثلاثة تنتظر هبوب الريح لكي تحملها إلى طروادة، لكن الريح ظلت ساكنة هذه المدة الطويلة مما أقلق الملوك والجنود، فأرسل قائدهم العام الملك أجاممنون رسولاً إلى معبد دلف حيث نتنبأ كاهنة الإله أبوللو لمن يسألها عما يريد، وذلك لكي تجيبه عن سبب ركود الريح؛ وتقول الكاهنة: إن السبب في ذلك هو أن الملك أجاممنون كان منذ زمان بعيد قد أخطأ خطأ كبيراً في حق أرتميس (أو ديانا) ربة الصيد وهو يطارد خنزيراً فغضبت عليه وأسرتها في نفسها لمثل هذا اليوم، وأنه إذا أراد إرضاء الربة لكي تهب الريح فعليه أن يقدم لها ابنته الكبرى إفجنيا قرباناً في هيكل مدينة أوليس. ولما سمع الملك أجاممنون ذلك هلع وأشفق من قتل ابنته، لكن زعماء الجيش وقادته لم يزالوا به حتى قبل تضحية إفجئيا في سبيل رضا الربة وفي سبيل شرف بلاده، وأرسل إلى زوجته كلوتمنسترا يطلب إليها إرسال إفجنيا بحجة زفافها إلى بطل اليونان أخيل، ولكن إفجنيا لم تكد تصل إلى أوليس حتى قيدت إلى المذبح بدلاً من أن تزف إلى الزوج المزعوم.

ولما علمت والدتها بذلك ثارت ثائرتها، وحقت على ذلك الملك

المغفل الذي يقتل ابنته ترضية للربة، أو لأي سبب من الأسباب، وأقسمت لتنتقمن منه انتقاماً هائلاً.

وأرسلت الملكة إلى عدو زوجها، هذا الرجل إيجستوس، فأسلمت إليه زمام المملكة، وراحت تعاشره معاشرة السفاح في أثناء غيبية زوجها في طروادة، تلك الغبية التي استمرت سنوات عشراً، وكان لها ابن صغير يدعى أورست أشفقت عليه أخته إلكترا فأرسلته مع خادم أمين يدعي بيلاد ليكبر بعيداً عن أمه الخائنة تلك، عسى أن يشب ويصبح رجلاً يوماً من الأيام، ويعود لينتقم لأبيه من أمه و من عشيقها، أما إلكترا نفسها فقد أقامت بالقصر تشهد خزي أمها وتشقى شقاء طويلاً.

ويعود أجاممنون بعد عشر سنوات، فتدبر له زوجته كلوتمنسترا غيلة شنيعة هو وتلك الفتاة كاسندرا ابنة الملك بريام التي كانت من نصيب أجاممنون من سبي المدينة المهزومة.

وينظم إسخيلوس من عودة أجاممنون واغتياله هو وكاسندرا على يد زوجته ويد عشيقها الحلقة الأولى من مأساة الأورستية.

ثم تمضي عشر سنوات أخرى.. ويعود أورست الذي أصبح اليوم رجلاً وبطلاً.. يعود هو وأستاذه بيلاد مستخفياً ليثأر لأبيه، فيلقى أخته قبيل شروق الشمس عند مقبرة أبيهما، ويعرف منها أن أمها قد أرسلتها لتصب خمراً على ثرى أجاممنون؛ لأنها رأت في المنام في تلك الليلة أنها تلد ثعباناً فيلدغها وتموت، وهنا يؤنبها ضميرها وتوقظ إلكترا وترسلها بهذا القربان من الخمر لتصبه على مقبرة زوجها عسى أن تهدأ روحه، ويبتهج أورست، ويكشف لأخته عن شخصيته حينما يسمعها تضرع إلى الآلهة أن يعود أخوها لينتقم لأبيه!!

فيطمئنها، ويقول لها: "إن الثعبان قد ولد، وعاد ليقضي على أمهما!..".

ويطلب إليها بيلاد أن تعود لتكون لهما جاسوسة في القصر، ثم يصل أورست وبيلاد إلى القصر ويطلبان لقاء الملكة بحجة أنهما رسولان أتيا بأخبار محزنة من عند أورست.

وباختصار يتم انتقام أورست من أمه، إذ يقتلها بعد أن يقتل عشيقها، وقبل أن تلفظ آخر أنفاسها تهدده بأن ربات الانتقام، أو الـ (يومينيديز) سوف يثأرن لها من قاتل أمه.

وبالفعل.. لا تكاد كلوتمنسترا تموت حتى تظهر ربات الانتقام صارخات مولولات، فيذعر أورست، ويطلق ساقيه للريح.

وتكون هذه الأحداث هي الحلقة الثانية من الأورستية.

وفي الحلقة الثالثة نرى أورست وهو يجري مذعوراً لاجئاً إلى هيكل أبوللو وربات الانتقام والعدل في إثره، فإذا بلغ الهيكل تشبث بأستاره، وأطل عليه أبوللو الذي يهدد ربات العذاب بعدم الاقتراب من الهيكل لأنهن نجس! وينصح لأورست بالتوجه إلى هيكل مينرفا (أثينا أو بالاس أثينا) ربة الحكمة والعدالة لكي يعرض عليها، قضيته وأنه سوف يلحق به للدفاع عنه.

وتنعقد محكمة مينرفا للنظر في قضية أورست، وتجلس الربة وسط أرباب ثمانية، ويتولى أبوللو الدفاع عن أورست، ويحرج ربات العذاب بسؤاله إياهن: "وأين كنتن يوم أن قتلت كلوتمنسترا زوجها وعاشرت غريمه معاشرة السفاح؟!".

وتثور ربات العذاب محتجات بأن اختصاصهن هو الانتقام ممن يقتل

أباه أو أمه، ولا شيء غير ذلك.

وتخلو مينرفا إلى مستشاريها، وتؤخذ الأصوات، فيكون أربعة ضد أورست، وأربعة في صف أورست؛ وتنضم مينرفا إلى صف أورست وتحكم ببراءته، فتثور ربات العذاب ويزمجرن، ولكن مينرفا تهدئ ثورتهن بحسن استقبالهن في هيكلها متى شئن، وتمنحهن قصراً مرجانياً عند شاطئ البحر فيرضينا!

تطبيق المذهب على الأورستية:

وأنت إذا صنعت ما صنعه أرسطو بعد قراءة هذا الملخص استطعت أن نستنتج من كل حلقة على حدتها تلك القوانين التي وضعها لنا في كتابه عن الشعر، وأهمها وحدة الفعل أو الموضوع، ووحدة الزمان، وأرستقراطية اللغة وجريان الحوادث حول محور من القضاء والقدر الذي تمثله الربة أرتميس بما طلبته من تضحية إفجنيا، ووحدة المادة ووضوح الموضوع وتقديم العقل على العاطفة وهو يتجلى في دفاع أبوللو ومناقشاته المنطقية، وكون المأساة مأساة إنسانية متعلقة بأسرة بأكملها تحكم دولة بأكملها، وقضيتها هي قضية أمة لا قضية فرد كما قد يبدو لك أول وهلة.

ونلاحظ أيضاً أن الأحداث التي تمثل أمامنا هي نهايات الموضوعات لا الموضوعات بحذافيرها، أي أن الجزء الذي نراه في ذلك كله ليس إلا جزءاً من المأساة الذي يمكن أن يقع في الحياة الواقعية في أقل من يوم (دورة شمسية) أما باقي القصة فيجري على ألسنة الشخصيات.

ونلاحظ كذلك أن الشخصيات كلها طرز ونماذج إنسانية، وأن كلًا منها يمثل لنا فكرة، فالزوجة تمثل المرأة التي ضاقت بزوجها ذرعاً، ولم تعد تبالي

بالوسيلة التي تنتقم بها منه، وإلكترا تمثل الناحية الأخرى من النفس الإنسانية الصابرة المفكرة، وأورست يمثل النخوة والبطولة. وبيلاد يمثل وفاء المربي الفاضل.. وإيجستوس يمثل خسة الرجل المستهتر الذي لا مروءة فيه، وأجاممنون يمثل الأب المخدوع والقائد الذي يضحي بأهله في سبيل أربابه وبلاده وأفكاره الوهمية، والأرباب أنفسهم نراهم هنا نماذج.. فأرتميس ربة ظالمة تطلب الدم من الابنة التي لم تجن ذنباً، وربات العذاب يمثلن فساد الدين الذي أراد إسخيلوس مهاجمته؛ ليبرهن لمواطنيه على خبل معتقداتهم، كما أراد بدفاع أبوللو وموقف مينرفا البرهنة على فساد ذلك الدين الخرافي الذي لم يعد خليقاً بأمة اليونان العظيمة أن تدين به!

وهكذا نرى المأساة تهدف إلى هدف إصلاحي اجتماعي ديني إنساني يقوم على أساس من العقل ولا يهمل العاطفة مع ذاك.

أوديب ملكاً: لـ (سوفوكلس)

ظل الملك لايوس ملك طيبة يتمنى على الآلهة أن ترزقه من زوجته الملكة جوكاسته ولياً للعهد، ومضت سنون طويلة ثم حملت الملكة، فابتهج الملك وعمت الفرحة أرجاء المدينة.. ثم وضعت الملكة طفلاً بديعاً قوياً فتمت الفرحة، وأرسل الملك رسولاً إلى مهبط الوحي في دلف ليسأل كاهنة أبوللو عما يكون من مستقبل هذا الغلام، وكانت هذه هي عادة الملوك وأكثر اليونانيين في ذلك الزمان، وعاد الرسول يقول: "إن هذا الطفل إذا عاش فلسوف يقتل أباه ويتزوج أمه وينجب منها أبناء يكونون له إخوة وأبناء في وقت واحد"، وريع الملك وآثر هو وزوجته الملكة أن يتخلصا من ذلك الطفل فسلمته أمه لأحد الرعاة؛ ليذهب به إلى ظهر جبل كتيرون، وليتركه هناك حتى يموت أو تفترسه الوحوش أو تأكله الطير، ولكن الراعي الشقيق القلب لا

تطاوعه مشاعره على تنفيذ ما أمر به، بل يسلم الطفل لراع آخر من أصدقائه من رعاة مملكة مجاورة هي مملكة مدينة كورنثة، وكان ملكها الملك بوليب عقيماً هو الآخر، ويتمنى لو ترزقه السماء وليّاً لعهده، وقد ذهب الراعي الكورنثي بالطفل إلى ملكه، ففرح به فرحاً شديداً، وادعى أن زوجته حملت به وأنه ولي عهده.

وتمضي الأيام، وتتابع السنون، ويصبح أوديب: أي ذو القدمين المخرومتين، شاباً قوياً محبوباً من أهل المدينة كلها، أما قدماه المخرومتان فقد خرمتا وربطتا إذ هو طفل، حينما اعتزم أهله الخلاص منه بقتله.

ويذهب أوديب هو وتفر من أصدقائه لقضاء ليلة حمراء في أحد المشارب، فما إن تلعب الخمر برؤوسهم حتى يترع الشيطان بينهم وينشب بينهم شجار عنيف فيغمز أحدهم أوديب بأنه شاب مجهول الأصل، وأنه ليس ابن كورنثة.

ويفيق أوديب من هول هذه الغمزة، ويترك رفاقه، وينطلق إلى مهبط الوحي في دلف؛ ليسأل الكاهنة عن سره الهائل، ولكن الكاهنة لا تزيد على أن تقول له: إنه إذا عاد إلى بلده فإنه سوف يقتل أباه ويتزوج أمه، وينجب منها أطفالاً يكونون له أبناء وإخوة في وقت واحد.

ويراع أوديب ويهلع قلبه، ويقرر ألّا يعود إلى كورنثة أبداً، حتى لا يقتل بوليب ولا يتزوج أمه.

ويسلك طريقاً أخرى غير طريق كورنثة، حتى إذا بلغ مفترق طرق ثلاث لقي جماعة مسافرة، على رأسهم رجل وقور في عربة، فيطلب إليه رجل المقدمة أن يخلي الطريق حتى يمر الركب، ولكن أوديب يصر على أن يخلي

الركب الطريق حتى يمر هو أولاً، فتنشب معركة يقضي فيها أوديب على جميع أفراد الركب إلا حارس المؤخرة الذي ينجو بجلده.. وهكذا يقتل أوديب أباه الحقيقي الملك لايوس وهو لا يدري. ولقد كان الملك لايوس في طريقه إلى مهبط الوحي في دلف؛ ليسأل كاهنتها عن سبيل للخلاص من ذلك الإسفنكس، أو الوحش الهولة؛ الذي كان يقطع طريق بلده ويقتل كل مار بها إن لم يجبه عن حل لغز يلقيه عليه هو:

"ما الشيء إذا كان الصباح مشى على أربع، وإذا كان الظهر مشى على رجلين، وإذا كان المساء مشي على ثلاث؟".

ويلقى أوديب هذا الوحش فيقطع طريقه. ويلقي عليه اللغز، فيجيبه أوديب بأنه الإنسان! الإنسان الذي يحبو وهو طفل على أربع، فإذا شب مشي على رجلين، فإذا أدركه الهرم توكأ على عكاز.

ولا يكاد أوديب يجيب بذلك حتى ينقض على الوحش فيقتله.. وهكذا يخلص أهل طيبة من شره.

ويكون أهل طيبة فوق أسوار مدينتهم يشهدون تلك المعركة بين أوديب وبين الوحش، حتى إذا انتصر أوديب، أقبل الطيبيون مهللين مكبرين ليحيوا ملكهم الجديد. وكانوا قد نذروا أن الذي يخلصهم من ذلك الوحش جعلوه ملكاً عليهم، مكان ملكهم، الذي أخبرهم حارس المؤخرة الذي نجا من القتل أن عصابة من قطاع الطرق قد برزت إليهم وقتلت الملك لايوس ومن معه وهم في طريقهم إلى دلف. ولم يكتف أهل طيبة بذلك، بل نذروا أيضاً أن تتزوج ملكتهم من الملك الجديد!

وهكذا يصبح أوديب ملكاً، وهكذا يتزوج أمه وهو لا يدري!! كما قتل

أباه وهو لا يدري! ثم تمضي السنون، وينجب من أمه ولدين وابنتين!! يكونون أبناء له وإخوة.. وهو لا يدري.. لأن ذلك كله قضاء وقدر!

وبعد ست عشرة سنة أو ثماني عشرة سنة ينشب في طيبة طاعون ماحق، يقتل الناس بالعشرات، ويعجز أهل الطب عن مقاومة الطاعون، فيرسل الملك أوديب أخا زوجته الأمير كريون إلى دلف ليسأل عن سر هذا الطاعون والسبيل إلى مقاومته. لكن كريون يتأخر.

ويقبل الشعب الحزين وعلى رأسهم بعض الكهنة ليقدموا قرابين الزهر إلى تماثيل الآلهة المصطفة في ميدان القصر الملكي.. وهم ينشدون الأناشيد الحزينة، فيخرج الملك إليهم، ويسأل كبير الكهنة عن سبب مجيئهم..

وهكذا تبدأ المسرحية من آخر هذه الأسطورة، ولا تزال حتى تنتهي بكارثة الملك أوديب الذي يقول له الكاهن: إن الناس قد اجتمعوا لأنهم يتهمونك يا أوديب بالتقصير في مقاومة الطاعون. ويدافع أوديب عن نفسه بأنه لم يقصر، وأنه مشغول البال مغموم أيما غم من جراء ذلك، وأنه قد أرسل صهره الأمير كربون إلى دلف، وأن الأمير لم يعد منها بعد.

ويشير الكاهن على الملك بأن يأمر باستدعاء الكاهن الأعمي تيرزياس الذي يستطيع التنبؤ بالغيب ليسأله عن سبب الطاعون، حتى يعود كريون من دلف!

ويلتوي تيرزياس في إجابته على الملك فيثور أوديب بعد أن ينفد اصطباره، ويتهم تيرزياس بأنه رجل خبيث متآمر مع كريون على ملك البلاد.

ويشتد الأخذ والرد بين الرجلين، وهنا يحضر كريون قائلاً: "إن كاهنة أبوللو تقول: إنه لا بد من أن تتخلص طيبة من النجس الذي فيها حتى

تتخلص من الطاعون؛ إنها لا بد أن تتخلص من الذين قتلوا الملك السابق، الملك لايوس، وممن يدنسون فراشه!".

ويثور الملك من جديد بكريون وبالكاهن تيرزياس، ويتهم الكاهن من جديد بالتآمر ضده، وأنه لولا أنه أعمى لصنع به كذا وكذا، ويثور الكاهن، ويقول للملك: إنه هو هذا الدنس الجاثم على قلب المدينة، إنه هو أصل البلاء!! وهو الرجل الذي يدنس فراش أبيه، وإنه إذا كان يعيّره بالعمى فإنه: أي الملك، لن يغادر هذا المكان الليلة إلّا وهو أعمى يرى بعيني غيره!

وهكذا تنشب المأساة، ويعرف الملك من أمه – أي زوجته – قصة الملك لايوس، ويأتونه بالراعي حارس المؤخرة الذي هرب بجلده يوم مقتل لايوس فيعرف منه، ومن راعي كورنثة الذي جاء يبشر أوديب بوفاة ملك كورنثة وبتنصيبه ملكاً عليها، كل مأساة حياته!!

ولا تكاد الملكة تكتشف هذا السر الفظيع.. لا تكاد تعرف أن زوجها هو ابنها!! حتى تدخل القصر وتنتحر!! ويلحق بها أوديب فيتناول دبوسين من شعرها فيغرسهما في عينيه!! وبذلك يصبح أعمى لا يرى، كما أنذره تيرزياس، ويخرج إلينا والدم يسيل من فتحتي عينيه المظلمتين، فيعتذر لتبرزباس ولكريون، ويوصي كريون خيراً بأبنائه ويطلب ابنته أو أخته! – الأميرة أنتيجوني لتقوده إلى العالم المجهول!

وتستطيع أنت أن تطبق آراء أرسطو وقوانينه على هذه المأساة لترى أن طريقة أرسطو التحليلية في تناول المآسي اليونانية كانت طريقة جيدة وصادقة إلى حد كبير، ولترى أن تركيز الفعل على البطل أكسب المأساة قوة، وأن إصرار أوديب على أن يعرف سر مقتل لايوس بهذه الطريقة التي لا يجيدها إلا

كبار المحققين القانونيين في الجرائم الكبرى كان الطريق إلى البحث العقلي البحت، وأن مأساة أوديب هي مأساة البشرية كلها، البشرية التي تسير في هذه الحياة مغمضة العينين لا تكاد تدري من أمرها شيئاً، وهي تحسب أنها تعرف كل شيء!

مأساة هيبوليت: لـ (يوربيدز)

كانت هيبوليتا ملكة الأمزون تعيش هي وأمزوناتها في جزيرة نائية في البحر الأبيض، وكن جميعاً من المحاربات الشديدات، وممن قاطعن الزواج أو الاتصال بالرجال بأية طريقة من الطرق، وقد سمع بين الملك ثيذيوس ملك أثينا الشجاع، فاستعد لمحاربتهن والزواج من ملكتهن؛ وانتصر عليهن بالفعل وتزوج الملكة وأنجب منها ولده الوحيد هيبوليتس.. لكن الملكة استيد بها الحزن حتى أنحلها وقضى عليها!! وبعد سنين تزوج الملك من فتاة حسناء صغيرة السن تدعى فيدرا، وكان هيبوليتس قد كبر وترعرع وأصبح شاباً شجاعاً ورث عن أمه الطهر والعفاف، والإضراب عن كل شيء يسمى حباً.

ووقع والده الملك في خطأ من الأخطاء فقضت عليه الآلهة أن ينفي نفسه لمدة عام نفياً اختياريا يقصيه خارج بلاده حتى يكفر عن ذنبه.

وفي نهاية هذا العام تقع المأساة التي نحن بصددها، وهي من نظم الشاعر يوربيدز، لقد كانت ربة الحب فينوس (أفروديت) تكره من هذا الفتى هيبوليت تطهره واستعلاءه على جميلات أثينا، وتعطيله بذلك شريعة ربة الحب، وعدم امتثاله لسلطانها في ميدان اختصاصها.. لقد حاولت غير مرة أن توقعه في هوى جميلة من الجميلات فأخفقت بالرغم من معاونة كيوبيد لها في جميع محاولاتها، وأخيراً أرادت أن تنتقم منه بإيقاعه في غرام زوجة أبيه

فيدراء الشابة الجميلة الحسناء، لكن الشاب المتطهر أبى واستعصم، مما زاد في حنق فينوس عليه.. فجعلت فيدرا هي التي تهيم حباً بهيبوليت؛ وذلك لتنتقم منه، ولتتهمه عند أبيه الذي أوشك أن يعود اليوم من منفاه.

وأحست فيدرا لذع الحب بالفعل، وحاولت لفت نظر هيبولبت إليها، لكن الفتى لم يكن يزداد إلّا تطهراً واستعصاماً، مما جعل فيدرا تحزن ويحطم قلبها الهم، ولفت هذا نظر وصيفتها ومربية أولادها فأدركت أن في الأمر سراً.

ومن هنا تبدأ المأساة:

فها نحن أولاء، قبيل شروق الشمس من صبيحة يوم حزين، أمام القصر الملكي الذي صُفَّت في رحبته تماثيل الآلهة، وها نحن نرى طيفاً نورانيّاً جميلاً يرف في سماء القصر حتى يقف في شرفته الأمامية، وإذا الطيف طيف الربة فينوس التي جاءت لتقص علينا قصة الفتي هيبوليت وقصة تطهره واستعلائه على الحب واستهتاره بسلطان الربة، وأنها قررت أن تدمره وأن تقضي عليه لهذا السبب؛ لأنه أبى أن يستجيب للحب الذي ينطوي عليه قلب زوجة أبيه له.

إذن.. فهذا حب ليس من صنع البشر: بل هو من فعل الآلهة!

ثم نسمع وقع أقدام فتقول لنا فينوس: إنها تري هيبوليت قادماً هو وزملاؤه من رحلة صيدهم، وإنها مضطرة لذلك إلى الاختفاء، وسنرى ماذا يكون من أمره بعد قليل. وتختفي فينوس، ويدخل هيبوليت في عدة صيده هو وزملاؤه، ويتقدم إلى تماثيل الآلهة فيحيي كلّاً منها تحية رقيقة، إلّا تمثال فينوس! إنه ينظر إليه نظرة كلها زراية واستخفاف، وهنا يبرز ضابط كبير متقدم في السن فير جو هيبوليت أن يصلي لفينوس كما صلى لغيرها، حتى يتقي

أذاها، ولكن هيبوليت يعتذر للضابط؛ لأنه لا يحفل برية الظلام وما تنصبه للناس من شراك وأحابيل.

فإذا دخل هيبوليت القصر وخلا المكان، رأينا فيدرا تخرج حزينة مهمومة وتجلس على أحد المقاعد المنتشرة، ثم إذا وصيفتها ومربية أبنائها تدخل من البوابة الخارجية عائدة من نزهة كانت تقوم بها مع أبناء فيدرا، فإذا رأت سيدتها أخذت تجمجم بما يحيك في صدرها من أمر فيدرا، وتقول لنا: إنها منذ أيام ثلاثة وهذا شأنها، لا تنام ولا تأكل ولا تشرب؛ ثم تقول الوصيفة: إنها قررت أن تستخرج من صدر فيدرا سر ذلك جميعاً، وتتقدم إليها بالفعل، وتأخذ في استدراجها حتى تطلب إليها فيدرا أن تقص عليها قصة هذه الملكة التي يسمونها ملكة الأمزون، وهنا تدرك المربية العجوز السر الهائل، تقول:

"آه... لعلك تقصدين قصة سيدي هيبوليت؟!".

وتفزع فيدرا مما قالته المربية؛ وتنذرها بأن: تتذكر دائماً أنها – أي المربية – هي التي ذكرت هذا الاسم.. لا هي!".

ولا تزال بها المربية العجوز الصناع حتى تعرف السر الهائل. إن فيدرا شابة مليحة باهرة الحسن، وهيبوليت شاب مليح متفتح الشباب؛ وما كان أخلق الشباب بأن يكون للشباب!

إن المربية العجوز الصناع تصارح فيدرا بأنها سوف تسفر بينها وبين هيبوليت، وهي ترجو أن تنجح في سفارتها هذه، فتربط بين قلبين "متحابين!".

كل هذا وفيدرا واجمة لا تجيب، والسكوت في شريعة النساء دليل الرضا!

وندخل المربية.. وتلقى هيبوليت، وقبل أن تفاتحه في أمر هذا السر تستحلفه، القسم الغليظ المقدس ألا يبوح لأحد.. أي أحد.. بما سوف تذكره له.

ويقسم لها هيبوليت الساذج الغرير الطيب القلب، فإذا عرف من المربية سر فيدرا هاج وماج، وثار بالمرأة العجوز ثورة عنيفة، بل راح يركلها ويسبها، ونسمع نحن استغاثة المرأة واستنجادها، ثم تراه وهو يدفع بها أمامنا، وإذا هو ينظر نظرة شزراء إلى زوجة أبيه، وإذا هو يصب على النساء جام غضبه، ويعجب قائلاً: كيف وقد شاء رب السموات أن يكون للرجال نسل، لم يخترع طريقة لهذا النسل غير طريقة إنجابه من النساء!

وهنا ننهض فيدرا، التي لم تنبس ببنت شفة، وتدخل القصر وقد أسرت في نفسها أمراً.

ويخلو المكان..

فإذا فرغ الكورس من إرسال نشيد حلو من أناشيد يوربيدز العذبة، التي كان يضع لها موسيقاها بنفسه، وقد كان يوربيدز موسيقاراً مجدداً وفناناً عظيماً، بقدر ما كان شاعراً قل أن جاد الزمان بمثله.. إذا بنا نرى ذراعاً تمتد من تحت ستر، وقد أمسكت الذراع بخطاب... خطاب لا ندري من أمره إلى الآن شيئاً.

ثم نرى رجلاً عظيماً يدخل من بوابة القصر، وقد بدا عليه العجب! إنه ينظر مشدوهاً إلى قصر الملك الذي يتغشاه الوجوم! ثم هو يتساءل كيف؟! ألم يدركوا أن العام قد تقضى، وأن الملك المنفي الغائب قد آن له أن يئوب؟!

ونعرف من ذلك أنه الملك ثيذيوس، وأنه قد عاد من منفاه، وأنه يتساءل: كيف لم تتخذ الاستعدادات لاستقباله بما هو له أهل من التجلَّة والترحيب؟!

ويتقدم الملك فيرى الذراع الممدودة، ويرى الخطاب.. فيتناوله ويقرؤه، ويبدو عليه الانفعال الشديد! لقد انتحرت فيدرا، وكتبت هذا الخطاب قبل أن تنتحر!

إن فيدرا تتهم هيبوليت بأنه حاول أن ينال منها أمراً، وأن يدنس بذلك فراش أبيه!

ولا يكاد الرجل ينتهي من قراءة الخطاب حتى نرى هيبوليت يخرج من باب القصر، فإذا رأى أباه هرول إليه محيياً مرحباً أحسن تحية وأحر ترحيب.

ولكن! ما للوالد لا يرد التحية ولا يتحمس للترحيب!! بل هو على العكس ينظر إلى ولده نظرات يكاد الشرر ينقدح منها فيحرق هيبوليت.

وتبدأ العاصفة في الهبوب، وتكون عاصفة مدمرة بين الوالد وولده الذي لا يدع سبيلاً لتبرئة نفسه حتى يسلكها، إلّا أن يبوح بالسر الهائل الذي استحلفته المربية العجوز بالقسم الغليظ المقدس ألّا يبوح به.

ولا يريد أبوه أن يصدق، بل هو يأمر بأن يغادر ابنه المدينة الآن منفياً إلى الأبد منها، وإلّا قتله!

ويمتثل هيبوليت.. ويغادر المسرح، مهموماً محزوناً محطماً.

ويدعو أبوه ربه نبتيون إله البحر أن يقضي على ولده، وكانت هذه هي أول دعوة يدعوها ثيذيوس من دعوات ثلاث كان الإله قد نذر أن يلبيها له!

ونسمع من الكورس نشيداً حلواً حزيناً باكياً!

ثم نرى رسولاً يدخل، فيخبر الملك الثائر بأن ابنه هيبوليت قد سقط من فوق الجبل فتحطمت عربته، وهو الآن يجود بروحه؛ ويقول الرسول إن حيواناً ضخماً برز من البحر وجعل ينفث النار في أوجه الخيل التي كانت تجر عربة هيبوليت، ولم يستطع هيبوليت أن يكبح جماح الخيل لشدة فزعها من هذا الحيوان (المينوطور!) فسقطت. وسقطت الخيل، وهوي هيبوليت إلى سفح الجبل:

"وهو الآن في النزع الأخير يا مولاي، فهل تأذن في إحضاره إلى هنا ليلفظ ابنك الطاهر البريء آخر أنفاسه بين يديك؟".

ويبتهج الملك أيما ابتهاج، ويشكر ربه نبتيون الذي استجاب دعاءه وقضى له علي ولده! ويأذن بإحضار ابنه!

وينصرف الرسول.. ولا يكاد، حتى نرى طيفاً نورانيّاً يرف في سماء القصر، ثم بلف في شرفة القصر الأمامية في المكان الذي كانت تقف فيه فينوس منذ ساعتين!

إنها أرتميس (ديانا) ربة الصيد، وربة الطهر والعفاف.. الربة العذراء التي لم تتزوج، والتي كانت ملكة الأمزون أحب عبادها إليها.. لقد جاءت ربة الطهر لتخبر الأب الثائر بما كان من أمر فيدرا.. وما كان من أمر فينوس.. وما كان من أمر المربية.. وما كان من أمر هيبوليت البريء الذي أقسم ألّا يبوح بالسر فبر بالقسم ولو كان في احتفاظه بسره هلاكه.

إن ديانا تطلب من الملك أن يهدأ، وأن يحسن لقاء ولده المحتضر، وأن يطلب منه الصفح.

وتقول ديانا: إنها كانت تستطيع منع ذلك كله والحيلولة دون قتل هيبوليت، لولا أن الآلهة لا يصح أن يتدخل أحدها في اختصاص الآلهة الأخرى!

وما أبدعها غمزة من يوربيدز الساخر! الهدام! مصلح المجتمع اليوناني الأكبر!

ويدخل الخدم يسندون المحقة التي تحمل هيبوليت فوق ظهور الخيل.. وإذا نحن نسمع هيبوليت وهو يعاتب خيله الحبيبة التي طالما رفق بها وأطعمها بيديه، وعني بأمرها.. كيف طاوعتها قلوبها فقتلته تلك القتلة؟!

ويسمع هيبوليت صوت ديانا فيهش لها ويبش.. وينسى آلام الموت بالرغم من هولها وفدحها!

ويتلقى الملك ابنه أحسن لقاء.. ويكون عتاب وأعتاب. واعتذار وأعذار، وبكاء مر وصفح جميل.

وقبل أن يلفظ هيبوليت آخر أنفاسه تستأذن ديانا في الانصراف، لأن الآلهة لا يصح أن تقع أعينها على ميت وهو يلفظ آخر أنفاسه!

وكما تركناك تستنتج لنفسك من مأساة أوديب ما استنتجه أرسطو لنا ولنفسه من مآسي اليونانيين، ووضع على ضوئه قوانينه.. نتركك الآن لتطبيق تلك القوانين على خلاصة تلك المأساة التي تغنيك قراءة خلاصتها عن قراءة أصلها التلمس روح الشاعر وسعة أفقه، وأنه كان شاعراً واقعياً منطقياً يستعمل منطق السفسطائيين وطرقهم في الجدل ليحطم مشاكل المجتمع اليوناني التي كانت تنبع كلها من دينهم الخرافي، مستعيناً على ذلك بخرافاتهم نفسها.

المذهب الكلاسي والملهاة:

الظاهر أن كل ما كان كتاب المآسي يحرصون عليه من تلك القوانين والسنن التي استخلصها أرسطو من مسرحيات الثلاثة الكبار لم يكن له خطره عند كتاب الملاهي اليونانية. والذي يقرأ ملاهي أرستوفانز الإحدى عشر التي بقيت من ملاهيه كلها يلاحظ انعدام الوحدات الثلاث بخاصة، وهي الوحدات التي كان كتاب المآسي يستمسكون بها ويحافظون عليها، وهذه ظاهرة واضحة في جميع هذه الملاهي. أما عظامية الشخصيات فقد ضرب بها أرستوفانز وغيره عرض الأفق، وهو في ملهاة الضفادع التي لخصناها له هنا يجعل من أهم شخصياته خادم باخوس ملاح نهر ستيكس وغيرهما من الشخصيات الهزيلة. أما عظامية اللغة فالإسفاف ظاهرة عامة في كل الملاهي اليونانية.. والقضاء والقدر لا وزن لهما في تلك الملاهي؛ على أن السلطان الأكبر فيها جميعاً يكاد يكون للمنطق والعقل، وأكثر الموضوعات يدور حول نقد الحياة اليونانية وتصويرها تصويراً كاريكاتورياً مضحكاً في شيء من الإفحاش الذي حرمه قانون الرقابة عندنا اليوم.

أما الملهاة اللاتينية فالملاحظ أن كتابها كانوا يحرصون على الوحدات حرصاً عجيباً، ولا سيما وحدتي الزمان والمكان، أما بقية معالم المذهب فلم يكونوا يأبهون بها، ولن يصعب علينا ملاحظة ذلك عندما نقرأ خلاصة الملهاتين اللاتينيتين اللتين لخصناهما هنا.

***

ملهاة من أرستوفانز

الضفادع:

نظر باخوس – أو الإله ديونيزس – إله المسرح إلى الحالة المؤسفة التي وصل إليها المسرح اليوناني بعد وفاة إسخيلوس وسوفوكلس[1] ويوربيدز فهاله ألّا يجد من بين الشعراء اليونانيين من يستطيع أن يملأ الفراغ الذي تركه الموت بوفاة هؤلاء الأقطاب في عالم المأساة اليونانية، ومن ثمة فقد قرر إله المسرح أن يأخذ معه خادمه ونديمه إكسنتياس، هذا الغر الأبله، وأن يقوم برحلة إلى العالم الثاني، عالم الموتى الذي يسيطر عليه عمه – أي عم الإله باخوس – الإله بلوتو، أو حادس، أو هيدز؛ ليستأذنه في العودة من هناك بواحد من أولئك الأقطاب الثلاثة عسى أن يرتد بعودته الشباب إلى المسرح الحزين.

ولكن كيف السبيل إلى الذهاب إلى عالم بلوتو، والإله المحترم لم يسبق له أن سافر إلى هناك، ولا سبق له أن فكر في تلك الرحلة الشاقة المخيفة التي تحتمها عليه اليوم حالة الانحطاط التي انحدرت إليها المأساة اليونانية بسبب هذا الإسفاف الذي استحدثه يوربيدز فيها؟

كيف السبيل إذن إلى هذا العالم المجهول؟ والذي يجهله من؟ يجهله هذا الإله الظريف المرح، رب المسرح، ورب الخمر والكرم، ورب الرقص والإنشاد وألوان الترفيه جميعاً، الرب الذي لا شأن له بالموت، وعالم الموتى، ورب الأموات والظلمات!

---

(1) لم يكن قد مات بعد عندما بدأ أرستوفانز يكتب الضفادع، وقد توفي بعد بدء كتابتها بثلاثة أشهر، ولهذا لم يجعل له أرستوفانز إلا مركزاً ثانوياً فيها (د.خ).

لا بد إذن لهذا الإله الكريم أن يسأل أهل الذكر ممن سبق لهم أن ذهبوا ثمة ثم عادوا، وما أندر الذين يذهبون إلى الدار الآخرة ثم يعودون منها!

ويتذكر الإله المرح أن أخاه هرقل كان قد قام بغير رحلة إلى هذه الدار؛ فقرر أن يذهب إليه يسأله عن طريقها، وتذكر أن هرقل كان قد ذهب إليها وهو يلبس جلد سبع نيميا الذي قتله في إحدى مغامراته، فقرر باخوس أن يلبس فروة أسد مثله، ظناً منه أنه لا يذهب إلى تلك الدار إلا من يلبس لبدة الأسد، ثم تذكر أنه سوف يلقى الفتاة الجميلة البائسة برسفونيه، أو بروزربين كما يسميها غير اليونانيين، والتي اختطفها بلوتو وهي تلعب مع أترابها، وذهب بها لتؤنسه في وحشة عالمه الثاني متخذاً منها زوجة له، فرأى أن يتكون لباسه من شطرين، أعلى ويكون من جلدة الأسد تشبهاً بهرقل وإكراماً لبلوتو، وأسفل ويكون سروالاً من حرير هفهاف وحذاءً أشبه بأحذية النساء، إكراماً لتلك الزوجة الجميلة التي سوف يلقاها.

وينطلق باخوس وقد تزيا بهذا الزي، وانطلق معه خادمه إكسنتياس الذي كان يحمل "بقجة" كبيرة جعل فيها ما يلزمهما من متاع وطعام خفيف لتلك الرحلة التي توقعا أن تكون رحلة متعبة وشاقة ولابد. وكانا يستعينان على الطريق بجحش صغير يتبادلان ركوبه، كما يتبادلان النكات اللطيفة الخفيفة التي تهون عليهما من وعناء السفر.

ويبلغان الكهف الرهيب الذي يتخذه هرقل مسكناً له في جوف الجبل فيقرع باخوس باب الكهف، لكن أحداً لا يجيبه، فيشتد في فرع الباب، فإذا صوت مُدو كصوت الرعد ينادي من الداخل: "من؟! من بالباب؟!".

وينفتح الباب، ويبرز منه هرقل الذي لا يكاد يرى باخوس حتى يضحك،

ويغرق في الضحك حينما يرى باخوس في زيه الغريب ذاك.

ويشرح له باخوس ما اعتزمه من الذهاب إلى الدار الآخرة، والسبب في ذهابه إليها، ولماذا لبس هذه الملابس، ثم يرجوه أن يصف له الطريق إلى تلك الدار، ولا يملك هرقل إلا أن يداعب باخوس دعابات ظريفة، مستهزئاً به، ساخراً منه، واصفاً له طرقاً كاذبة لا يقصد من وصفها إلا السخرية بهذا الإله الذي يعني بالمسرح كل تلك العناية؛ وبعد أن يسأله هرقل أسئلة كثيرة عن شعراء المسرح وكيف هم اليوم؟ وأين ذهبوا؟ وبعد أن يجيبه باخوس إجابات مضحكة عن كل منهم. يصف له هرقل طرقاً مضحكة إلى الدار الآخرة، ثم يصف له الطريق الحقيقية آخر الأمر، ويودعه باخوس، ثم يمضيان في الطريق التي وصفها هرقل.

ويتململ الخادم من الحمل الذي يحمله فوق كاهله بالرغم من أنه كان يركب الجحش، فيرى باخوس جنازة ميت يذهب به أهله ومشيعوه إلى حيث يذهب الموتى، فيذكر باخوس أنه ليس أيسر من أن يأخذ الميت ذلك الحمل ليسبقهما به إلى الدار الآخرة حتى يلحقا به هناك، وهو لهذا ينادي الميت الذي برز له رأسه من نعشه ليسأله عما يريد، والمشيعون ذاهلون، ترتعد فرائصهم من تلك الحال، فإذا طلب إليه باخوس أن يأخذ الحمل معه إلى الدار الآخرة، لم يهلنا إلا أن يسأل الميت عن الأجر الذي يدفعه باخوس ليقوم عنه بتلك المهمة! وهنا يعجب باخوس من هؤلاء البشر الماديين المماكسين الذين لا ينسون المال حتى وهم ذاهبون إلى مستقرهم الأخير!! ثم يعرض على الميت أجراً زهيداً، ولكن الميت يطلب دراخمتين كاملتين، فلا يقبل باخوس، ويصر الميت على الأجر الذي طلبه، فإذا ماكسه باخوس التفت الميت إلى المشيعين وطلب منهم أن يسيروا بجنازته، لأنه يفضل أن

يعود إلى الحياة الدنيا من أن يقبل هذا الأجر الزهيد! وهكذا يدخل الميت رأسه في نعشه، وتنتهي بذلك المماكسة!

ثم يصلان نهر ستيكس المحيط بالدار الآخرة آخر الأمر، والذي يقف على شاطئه الملاح خارون، الذي يحمل أرواح الموتى في زورقه إلى الشاطئ الآخر من النهر؛ ويأخذ باخوس في تملق الملاح حتى يسمح لهما بركوب الزورق بدون أجر، ولكن الملاح يصر على تناول أجره، وهو مبلغ لا يزيد على مليمين، فيدفعهما باخوس وأمره إلى الله، ثم ينزل إلى الزورق، ويطلب من خادمه إكسنتياس النزول بجحشه كذلك، ولكن خارون يرفض قبول العبد، لأنه لا يحمل في زورقه عبيداً، إلا إذا كانوا قد أدوا خدمة حربية للبلاد، ولهذا، فعلى العبد أن يركب "جحشه" ويحمل "بقجته" ويستدير حول النهر – ولا نعلم من أين ؟ – ليلقي سيده باخوس بعد أن يعبر به الزورق.

ويجلس باخوس منتحياً مكاناً في الزورق فيأمره خارون بأن يجلس إلى أحد المجدافين ليساعده في عملية التجديف. فيمتثل الإله وأمره إلى الله!

وتبدأ عملية التجديف، وهنا ترتفع في آفاق العالم أناشيد ضفدعية كلها نقيق وزعيق، وهي الأناشيد التي أكسبت الملهاة اسمها، ولا يملك باخوس إلا أن يتمنى الموت لهذه الضفادع التي أقلقت راحته وزادت عملية التجديف فوق عناء!

ويبلغان الشاطئ، وينزل إليه باخوس ليجد خادمه في انتظاره ثمة.

ويسيران قليلاً، ثم يقفان في فزع شديد وهلع لا يهلع الأطفال مثله، ويكون فزع باخوس أشد من فزع خادمه أضعافاً مضاعفة! إنهما يريان حيواناً خرافياً مفزعاً يتشكل أشكالاً عجيبة!! إذ يكون سعلاة مرة وسبعاً مرة أخرى،

وخفاشاً كبيراً شائهاً في حجم النسر الباشق مرة ثالثة، وهو في جميع حالاته ينفث النار من منخريه وعينيه، مما يبعث الرعب في قلب باخوس خاصة، حتى لا يملك الرب المسكين إلا أن يقع على الأرض مغشياً عليه!

ويظل باخوس البائس هكذا حتى يتلاشى الوحش ويختفي، وهنا يوقظ الخادم مولاه من غشيته، فيكون أول ما يسأله إن كان الوحش قد اختفى، فيقول له الخادم إنه قد اختفى بالفعل، لكن الإله البائس لا يصدق حتى يقسم له إكسنتياس بأغلظ الأيمان أنه قد اختفى تماماً، فينهض وهو لا يزال يرتجف!

ويسيران، ويلقيان طائفة من الحسان فيسألان عن بوابة بلوتو – رب الدار الآخرة – فتدل الحسان عليها، وهن يتراقصن وينشدن أعذب الأغاني.

ويريان بوابة الدار الآخرة، أو بوابة قصر بلوتو.. فيتقدم باخوس ويقرع البوابة؛ فإذا هو يسمع صوتاً من الداخل يسأل: "من؟ من هناك ؟!".

وتنفتح البوابة، ويخرج منها إيكوس، رئيس الشرطة في الدار الآخرة، ولا يكاد يرى باخوس في ثياب هرقل حتى يحسبه إياه، وإذا إيكوس يدمدم ويغمغم ثم يزمجر زمجرة شديدة، ويهدد ويتوعد، وينذر بالويل والثبور وعظائم الأمور!

لماذا؟ لقد كان هرقل في إحدى رحلاته إلى الدار الآخرة قد قتل كلب إيكوس، الكلب سيربيروس، كما أتى أموراً مخلة بالآداب هناك، كذلك أكل مال بعض التجار والتاجرات فيها، فلما حسب إيكوس أن الذي أمامه هو هرقل ثارت ثورته، وأغلق الباب في وجهه حتى يأتي بنفر من شرطة الجحيم للقبض عليه وتكبيله وإيقاع العذاب به.

وهكذا فزع باخوس، وارتجف، وراح يرجو خادمه ويلح عليه في أن يتحمل هو هذا الموقف؛ لأنه إكسنتياس الشجاع الذي لا نظير له، وذلك بأن يخلع ملابسه لمولاه لكي بلبسها باخوس، ويأخذ هو لبدة الأسد والسروال الحريري فيليسهما، ولم يزل الإله المسكين يتوسل حتى رأف به خادمه ورق له، فخلع ملابسه ولبس كل منهما ملابس الآخر، ولا يكادان يفرغان من ذلك حتى ينفتح باب القصر، وتبرز منه حورية جميلة ساحرة الطلعة، رشيقة أنيقة، فتتقدم إلى هرقل، الذي هو إكسنتياس الآن لتقول له: إن سيدتها برسفونيه حينما سمعت بمجيئه فرحت فرحاً شديداً، واشتاقت للقائه حتى تسمع منه أنباء أمها هناك، في الحياة الدنيا، وأنها قد أعدت له وليمة فاخرة فيها من الخرفان كذا ومن الدجاج كذا، ومن الشراب الفاخر كيت وكيت، وفيها من القيان الحسان والمطربات الشاديات فلانة وفلانة وإن مولاتها قد أرسلتها لترحب بهرقل العظيم ولتدعوه باسمها لهذه الوليمة! ثم تعود الحورية لتبلغ قبول هرقل للدعوة، وينغلق الباب من خلفها.

وعند ذلك يسرع باخوس فيخلع ثياب خادمه، ويأمره بأن يسلمه اللبدة والسروال الحريري ليلبسهما.. حتى يفوز بذلك الصيد! فإذا جادله إكسنتياس هدده وتوعده، فلا يملك الخادم إلا أن يطيع!

ثم تنفتح البوابة! ويهطع باخوس نحوها والأحلام المعسولة تراود قلبه... ولكن.. يا للهول! إن امرأتين من رعاع الدار الآخرة تبرزان من وراء البوابة فلا تكادان تريان هرقل الفالح حتى تنهالا عليه سباً ولعناً وتهديداً ووعيداً.. لأنه في رحلته السابقة كان قد أكل جميع ما في مشنتهما من الخبز والبصل الأخضر والسمك المشوي ولم يدفع ثمن ما أكل! فهما من يومها تنتظر انه وتتحينان الفرصة للقبض عليه والزج به في غيابة السجن في قرار الجحيم!

وتعود المرأتان لتحضرا شرط جهنم للقبض عليه.. ثم تنغلق البوابة!

وهنا يعود الخزي فيبدو على وجه باخوس البائس.. ولا يستحيي المسكين أن يتذلل لخادمه من جديد لكي يستبدلا ملابسهما حتى لا يواجه موقف الشرط منه وما يعقبه من فضيحة ونكال.

ويذله الخادم بالفعل، ثم يرضى آخر الأمر فيستبدلان ملابسهما.

وعند ذلك تنفتح البوابة، ويبرز منها إيكوس ومعه عصابة عاتية من شرط الجحيم يحملون خشبة التعذيب.

ويأمر إيكوس هرقل – وهو الآن الخادم – بأن يستعد لأشد العذاب، والضرب الأليم على الخشبة.

ولكن الخادم ينظر إلى إيكوس نظرة السادة، ويقول له:

"إن كان لا بد من الضرب، فعليك بعبدي ذاك.. عذبه ما شئت عوضاً عني.. وهذا شيء جائز في شريعتكم، ضرب العبيد مكان السادة!".

وينظر باخوس إلى عبده إكسنتياس وهو يقول هذا الكلام، ويكاد ينشق من الغيظ لهذه الجرأة التي يبديها خادمه نحوه في مثل ذلك الموقف الحرج.

ويتقدم زبانية إيكوس نحو باخوس ليربطوه في الخشبة فينذرهم بأنه ليس عبداً، وإنما هو إله.. إله كريم عظيم.. والويل لهم إن مسوه بأذى!

ولكن الزبانية لا يبالون بهذا اللغو، ويربطونه في الخشبة، ويأمرهم إيكوس فيربطون معه السيد هرقل أيضاً: أي الخادم لابس اللبدة!

ثم يبدأ الضرب:

ويبدي باخوس من الصبر ما يحير إيكوس وجنوده، ويشك إيكوس في أن الذي زعمه باخوس من أنه إله قد يكون صحيحاً.. وهناك لا تؤمن عاقبة عمله ولاسيما بعد أن حذره باخوس، فيأمر يفك عقاله وإطلاق سراحه ثم الدخول به إلى بلوتو، فهو لا بد يعرف إن كان هذا الوافد من الآلهة، أم هو كذاب أشر.

وتنفتح البوابة، ويدخل باخوس ليلقي بلوتو، أما الخادم فيبقي مع إيكوس، ليدور بينهما حوار ظريف عن الديمقراطية وعن أحوال الخدم واستبداد السادة!

وندخل كلنا الدار الآخرة لنشهد تلك الجلسة العجيبة فيها، فها هو ذا رب تلك الدار بلوتو جالساً على عرشه الممرد، وإلى جانبه الحسناء برسفونيه، وإلى جانب الآخر باخوس الطيب، ومن أسفل العرش دكة جلس عليها كل من صاحبنا إسخيلوس العظيم وسوفوكلس الخالد، وقد وقف إلى جانبهما الشاعر يوربيدز، كلما حاول الجلوس على الدكة دفعه إسخيلوس عنها: لأنها دكة لا يجلس عليها إلا الخالدون! ويكاد الشرر أن ينقدح من عيني يوربيدز، لأنه لا يجد من يأمر إسخيلوس، هذا الوقح، بإفساح مكان لكي يجلس معه يوربيدز.

وتنشب بين الشاعرين ملحمة عن أيهما أحق بالخلود، وهذا يوربيدز يتكلم كثيراً، ويقدح في إسخيلوس طويلاً، وإسخيلوس صامت، حتى يحضه باخوس على الرد عليه، فيقول: إنه لا يرد عليه فقط، بل سوف يمزق ثياب الرياء عنه، هذا النقل الذي أفسد على المسرح اليوناني كل شيء، هذا الدعي الذي أساء إلى موسيقانا بألحانه التي اختلسها من كريت، كما أساء إلى أخلاقنا بمآسيه الوقحة الشهوانية "يقصد مأساة هيبوليت بالطبع، ومأساة إيون

اللتين أشرنا إليهما!...» الممتلئة بالعواطف المائعة والميول السائبة!

ويتكلم باخوس فينصح الشاعرين بضبط أعصابهما، لكنه يبدي نحو إسخيلوس ميلاً وتحزباً، ونحو يوربيدز جوراً و تخذيلاً، ثم يأمرهما بالهدوء ليتسنى بدء المحاكمة، فيقول إسخيلوس: "وكيف وأنا في موقف لا أملك فيه الرد عليه هنا؟!!" فإذا سأله باخوس: "وكيف؟".. قال:

"لأن شعري خالد لم يمت؛ وهو لهذا موجود هناك في الحياة الدنيا، أما شعره فكان شعراً غثاً لا قيمة له، ولهذا فقد مات، وجاء معه إلى هنا، إلى دار الفناء!".

ويأمر باخوس كلا الشاعرين بالصلاة للآلهة لكي تبدأ المحاكمة، وذلك بعد أن أطلق البخور في جنبات قاعة العرش البلوتية، فيصلي إسخيلوس لأربابه قائلاً:

"لك يا سيرس يا ملهمة روحي.. إني لأطلب العون منك.. أنا إسخيلوس عبدك الجدير بعونك الخاضع لأسرارك!".

أما يوربيدز الذي لا يدين لهذه الآلهة الأولمبية الخرافية بشيء، فيقول:

"لك أيها الهواء الطلق، يا مصدر وحيي وآرائي. وأنت يا قوى العقل والكلم الحر، ونور البصيرة المهذبة، هلموا فأعينوني في بحثي الحاضر وراء الأخطاء والأغاليط".

ثم تنشب المعركة بين الشاعرين.. أول معركة في النقد الأدبي والفني وعاها التاريخ.

إن يوربيدز يقدح في صاحبه فيقول: إنه كان يتغفل جمهور نظارته

ويخدعهم بهذه الأقنعة التي كان يلبسها الممثلون فلا يبدون إلا في سمات حزينة جامدة لا تتبدل ولا تتغير. ويعيب عليه ما يلتزمه الكورس من عي وصمت طويل أحياناً حتى يسعفه بعض الأرباب بعض العبارات الطنانة والمقاطع الرنانة، وهنا يحاول باخوس الدفاع عن إسخيلوس فلا يبالي يوربيدز أن يرد أسباب ذلك الدفاع إلى سقم فهم باخوس وقلة نزاهته في الحكم على هذه الأمور، فيتراجع باخوس، ويسأل إسخيلوس عن سبب ما يتهمه به صاحبه؛ لكن يوربيدز يتولى الرد فيقول: إنها مجرد الوقاحة والادعاء والتفاصح والتفيهق وما إلى ذلك من العيوب اللغوية الشائنة، إنه مولع بغريب اللغة والألفاظ الطنانة الجوفاء والعبارات الفارغة الخرفاء التي لا يمكن أن يفهمها أحد.

ويوافقه باخوس على ذلك، ويقول: إنه كان يسهر الليالي يفكر فيما كان يعنيه بقوله: "الخيول الجريفونية!".

ويتدخل إسخيلوس فيشرح ذلك بقوله:

"الخيول الجريفونية يا ذكر الإوز رؤوس خيول على مقدمات السفن، ولا بد أنك رأيتها!".

ويعترض يوربيدز قائلاً:

– "أرأيت رؤوس خيول على مقدمات السفن في ماس مفجعة؟ بيا لها من مهزلة!".

فيقول إسخيلوس: "وماذا اخترعت أنت أيها التعس التافه؟".

– "لم أخترع ظباء طائرة كظبائك ولا خيولاً جريفونية، ولا عبارات

ومصطلحات أشبه بمزق مختلسة من بيارق الزينة الفارسية والهلاهيل المزركشة. إنني حينما تسلمت منك عروس المأساة وجدتها متخمة مترهلة بما أتخمتها به من الجمل والمصطلحات الطنانة حتى لم تعد عروساً بعد؛ بل أصبحت امرأة مسترجلة سليطة اللسان، ولذا كان أول ما عنيت به هو أن أرد إليها لطفها القديم ورقتها الأولى بتغذيتها بالغذاء اللطيف السهل، وهكذا أخذت أطعمها بالعبارات المنزلية البسيطة وألوان السلاطات العادية المبردة، ومرق الحكايات اليسيرة وجلاتينة العواطف الرقيقة؟! ولحم الأخلاق المفروم حتى استقامت آخر الآمرة على الجادة.. وكنت أحرص على أن تكون عقدة مسرحيتي واضحة محددة المعالم، وكنت أمتنع عن الاستنتاج، وكانت شخصياتي تشترك في الفعل من أول مشهد في الرواية، فإذا تكلم السيد أجابه العيد، وكان النساء والأطفال والعجائز يتساوون في أنصبتهم من الحديث".

– "إذن فقل لنا: ماذا يستحق اختراعك هذا غير الموت؟".

– "لقد فعلت هذا عن اقتناع، وبدوافع ديمقراطية.. وقد علمت هؤلاء الشباب الثرثرة وكثرة الكلام!".

– "وأنا أقول هذا أيضاً.. وأقول إنك لهذا السبب كان يجب أن تشنق قبل أن تفعله!".

– "لقد علمتهم قواعد البيان وصوره، وقوانين الكلام؛ علمتهم اللجاج والثرثرة، وطرق القول التقريرية، ووسائل اللف والدوران والمراوغة إذا اضطروا إلى ذلك!".

– "ظريف!.. وهذا هو أساس ما أتهمك به!".

– "... لقد كنت أعلم الجمهور كيف يتذوق القطعة ليحكم عليها

حكماً عادلاً، لقد كنت أبدأ المسرحية بفكرة سهلة هينة لينة، وأعلم الشعب طريقة تقليب الأمور على كل وجوهها، وكيف يتولون أمورهم بأنفسهم ويفتحون عيونهم على ما يجري في بيوتهم، ووجوب النظر في كل شيء والتساؤل عن كل شيء، فهذه هي الطريقة الجديدة والأسلوب الحديث!".

- "... إذن فقل لي: ما هي الحسنات التي يجب أن يتحلى بها الشاعر لكي يستحق الشهرة والمجد، ويستأهل الثناء والحمد؟!".

- "أن يعمل على تحسين الأخلاق، وتقدم الذهن البشري.. وحينما يستطيع الشاعر بلباقته وبارع ابتكاراته أن يجعل جمهوره جمهوراً فاضلاً حكيماً..".

- فإذا حدث أنك بتعمدك أو ابتداعاتك، فعلت عكس هذا، فصبرت النفوس النبيلة الشريفة نفوساً منحلة منحطة، وتركت الأمناء الأفاضل سفلة أدنياء، فماذا تستحق من العقاب؟!".

وهنا يتدخل باخوس فيقول:

- يستحق الموت.. وخذ جواب سؤالك مني!

أما إسخيلوس فيقول:

- "تذكر إذن.. ماذا كان مواطنونا حينما أمنتك عليهم.. إنهم لم يكونوا نمامين أوغاداً، ولا سفلة مشعوذين، ولا ممن يتهربون من الواجبات التي في أعناقهم لبلادهم، بل كانوا ذوي قلوب تتأجج غيرة على البلاد وإقبالاً على المغامرة وحب الحرب، كانوا أناساً يمتازون بالصلابة والقوة والشمم، لا يغرمون بغير النصال والنبال والسلامة وعدة الحرب، والدروع والمغافر

والمقاليع والخوذ وآلات الكر والفر".

- "ولكن ماذا كانت وسيلته إلى جعلهم ما جعلت؟".

- بمسرحيتي الفياضة بروح الشجاعة والإقدام".

- "وماذا كان اسم تلك المسرحية؟".

- قادة ضد[1] طيبة، تلك المسرحية التي كانت تغمر نفوس النظارة بالمطامح الحربية وبالشجاعة والحماسة والجرأة والكبرياء.. ويمثل هذا فليضطلع الشعراء إذا أرادوا أن يؤدوا واجبهم في أمانة وثقة.. لينظروا إلى الماضي السحيق، وليقلبوا في بطون التاريخ ليروا ماذا كان يفيء الشعراء العباقرة القدامى من خير على البشرية التي هداها أورفيوس إلى لباب الدين الحق، وصرفهم عن المجازر والطقوس البربرية، كما هداهم هوزيوس إلى أصول الطب.. ثم علمنا هسيود فنون الزراعة والحرث وغرس الشجر والفنون الريفية واقتصاديات القرى وعلوم الفلك.. وهومر نفسه، شاعرنا الحبيب المعبود.. ألم يعلمنا النظام وعرفنا بالسلاح وعدد الحرب؟".

***

وهكذا يستمر إسخيلوس فينعي على يوربيدز طريقة تناوله المرأة وقضاياها في مسرحياته بطريقته المفضوحة، ثم تسويته في المراكز وفي اللغة بين الآلهة والملوك والعلية، وبين السوقة، وما يجريه على ألسنة العلية مما لا ينبغي أن يتفوهوا به من ألفاظ الرعاع، وما يظهرهم به على المنصة في ثياب الشحاذين وأرباب السوابق، وهذه السفسطة التي تلهج بها شخصياته جميعاً،

---

(1) اسم المسرحية في مجموعة إسخيلوس – طبعة أكسفورد "سبعة ضد طيبة" (د.خ).

وما يفسد به أخلاق الشعب من تحدثه عن أخبار الزناة وأبناء السفاح والمنحرفين، كحب الأخ لأخته، والابن لأمه، والابن لزوجة أبيه، والابنة لزوج أمها، كما يعيب عليه تكرار المعاني.

وتثور بينهما معركة حامية حول مأساة أوديب، يحسبه يوربيدز رجلاً سعيداً معظم حياته، ويعتقد إسخيلوس أنه بائس تعس، ولد للشقاء وكتبت عليه اللعنة!

ويطلب منهما باخوس أن يدعا ذلك، ويتناظرا في الموسيقى والإنشاد والأوزان الشعرية، وبالرغم مما ابتكره يوربيدز من ألحان وأوزان فإنا نرى الكورس ينضمون إلى إسخيلوس في وجوب التمسك بالأوزان التقليدية القديمة، وكذلك يثور باخوس علي بوربيدز وينعت أوزانه وألحانه بأنها سرقات، وبضاعة أجنبية وأنها تسبب له الصداع والغم.. ويفتخر إسخيلوس بأنه مع تمسكه بألحان القدامى وأوزانهم، وما ابتدعه فرينيخوس من أنغام فإنه كان يجدد وبغرس أزهاراً منتقاة في حديقة الموسيقى، ولم يكن قط ينقل ألحانه نقل مسطرة! ولم يكن يشحذ كما يفعل يوربيدز من ألحان الشحاذين ورعاع الشوارع والمرضعات والنائحات.. ولا يكتفي إسخيلوس بالنقد النظري، بل يطلب قيثاراً ليسمع المحكمة ألحان يوربيدز السمجة التي تتنافر والموسيقى الكلاسية الأصيلة!

ويطلب إليهما باخوس التناظر في محاسن أشعار كل منهما، وهنا يقول إسخيلوس إنه سوف يحتكم في هذا إلى الميزان! حتى يرى أي شعر الشاعرين برجح الأخر.

ويؤتى يميزان ذي كفتين من هذه الموازين التي يزن بها البقالون الجبن..

ويقول باخوس: إنه سوف يكون هو نفسه تاجر هذا الجبن الشعري.. ويأمر يوربيدز فيضع البيت الأتي في كفته، وهو أول بيت من مأساته "ميديا":

لشد ما أصبو إلى السفينة "آرجو" بأجنحتها الممتلئة بالهواء!

ثم يأمر إسخيلوس فيضع في كفته البيت الآتي، وهو من مأساته فيلكنتيتس، ولا تزال من مآسيه المفقودة:

إليّ يا أنهار سبرخيوس، وإليّ أيتها المروج الخضر!

فإذا كفة إسخيلوس ترجح كفة يوربيدز، وذلك كما يقول باخوس؛ لأن يوربيدز وضع في كفته سفينة ذات أجنحة قمينة بأن تجعلها تطير لخفة وزنها. أما إسخيلوس فيضع في كفته أنهاراً بكل ما فيها من مياه، ومروجاً بكل ما فيها من نبات وحيوان وأرض.. وهذه أثقل بالطبع! وما شاء الله على الموازنات!

ثم يأمر يوربيدز فيضع البيت الآتي وهو من مأساته المفقودة "أنتيجوني":

إن الكلام هو هيكل الإقناع ومذبحه

ويأمر إسخيلوس فيضع البيت الآتي، وهو من مأساته "نيوب" المفقودة:

إن الموت إله لا يحب أي قربان

وهنا ترجح كفة إسخيلوس أيضاً، وذلك كما يقول باخوس لأن الموت هو أثقل جميع البلايا وأفدحها وزناً!

فإذا احتج يوربيدز بأنه قد وضع في كفته الإقناع في كلمات رقيقة وبطريقة لبقة، قال له باخوس: "هذا صحيح، ولكن الإقناع ناعم وخفيف الوزن، وماكر ومراوغ، وخير لك أن تفكر في شيء ضخم صلد إذا أردت أن ترجح كفتك كفة منافسك... فكر؛ فلم يعد أمامك إلا فرصة واحدة".

ويفكر يوربيدز، ويضع في كفته البيت الآتي، وهو من مأساته "ملياجر" التي لا تزال مفقودة: والتقط أخيل صولجاناً عظيماً ثقيل الوزن جداً

ويشير إلى إسخيلوس فيضع البيت التالي، وهو من مأساته "جلوكوز" المفقودة:

عربات فوق عربات، ورمم مكومة بلا نظام

ويضحك باخوس، ويقول ليوربيدز: "عوضك على الله! لقد كوم لك عربات فوق عريات ورمماً فوق رمم، حتى لا يستطيع عشرون عاملاً مصرياً من فحول العمال رفعها!".

***

وتطول الجلسة، ويبدو الضيق في وجه بلوتو فيطلب إلى باخوس أن يختار له واحداً ممن يرى أنه أفحل في الشعر من الآخرين ليعود به إلى العالم العلوي – أي الدنيا – ليعيد الحياة إلى المسرح.

وهنا يطلب باخوس مشورة بلوتو ونصيحة إسخيلوس ويوربيدز في السياسي السياديز.. وبهذا ينزعج الشاعران.. ويعدان هذا خروجاً عن موضوع المناظرة.. فإذا قال باخوس: إنه سيختار الشاعر المناسب هو بنفسه تطلع إليه يوربيدز متمنياً أن يختاره ليخرج به من عالم الظلمات هذا!

ولكن باخوس يختار إسخيلوس.. فتثور ثائرة يوربيدز، ويصب جام غضبه على رب المسرح الجاهل، الذي لا يعرف أقدار الشعراء الذين عملوا مخلصين لإعزار ملكه وتشريف قدره وإعلاء شأنه، ثم ينهال بالسب واللعن على جميع الآلهة!

وعندما يخرج إسخيلوس في صحبة باخوس يوصي بمقعده لكي يحتله شخص جدير به، هو سوفوكلس! فيكاد يوربيدز ينشق من الغيظ!

***

وهذه إذن هي أول مسرحية من نوعها في التاريخ، تعرض لنقد الشعر والشعراء والمسرح والمسرحيين، وهي تدلنا على أنه كان يوجد قبل أرسطو أناس لهم خبرة بنقد الأدب والمقارنات الأدبية، وإن كان ما في الملهاة أميل إلى التهريج والتجريح.

***

ملهاة لاتينية للشاعر بلوتس:

التوأمان أو (الأخوان منيخمي)

حدث في مدينة سرقوسة أو "سيراكيوز" إحدى مدن صقلية أن ولد لأحد تجارها توأمان متشابهان حتى لا يكاد أحد يفرق بينهما إذا رآهما، وقد أطلق أبوهما على أحد التوأمين اسم منيخموس **Menacchmus**، وعلى الآخر اسم سوميكلس **Sosicles**. وبعد سنين طويلة سرق اللصوص الفتي منيخموس، وذهبوا به إلى مدينة إبيدامنوس، وكان والد التوأمين قد توفي قبل هذا فكفل الطفلين جدهما الذي اشتد حزنه على منيخموس لشدة محبته له ولعدم اصطباره على البعد عنه، حتى لقد أطلق اسمه – أي اسم الفتى الضائع – على أخيه الآخر سوسيكلس، ولم يعد يناديه إلا باسم أخيه.

وتمضي الأيام، وتتابع السنون، ويبلغ التوأمان رشدهما، فينطلق منيخموس فتى سرقوسة، والذي كان اسمه سيكلوس من قبل، للبحث عن شقيقه المفقود، فلا يزال يتنقل في البلاد حتى يصل إلى مدينة إبيداموس التي

كان يقيم بها أخوه، وهو لا يدري طبعاً أنه كان يعيش فيها.

ولنتفق من الآن على أن نسمي أحد التوأمين ميخه السرقوسي، والآخر ميخه الإبيدامي.. حتى لا يلتوي علينا فهم هذه الملهاة المضحكة القائمة على سوء التفاهم.

ويتزوج ميخه الإبيدامي في دار غربته، ويتزوج لسوء حظه امرأة غيوراً؛ بل امرأة تكاد تغار على زوجها من ظلها، وتشتد غيرة الزوجة حتى تبلغ حد السخف، وحتى يضيق بها زوجها ذرعاً.

وها نحن أولاء نراه خارجاً من داره و هو يسب زوجته وينتهرها، ويصفها بأنها نمرة متمردة، وسعلاة شنيعة، ثم ها هو ذا ينذر ويتوعد ويقسم ليجعلن لغيرتها هذه أصلاً وسبباً، حتى لا تكون بعد اليوم غيرة بلا أصل ولا سبب. ويلقي صديقاً طفيلياً اسمه مقشة! لا يحسن إلا التطفل على مخلوقات الله، فيسر إليه أنه قد سرق وشاح زوجته، وأنه يعتزم إعطاءه لصديقته إروتيوم، تلك المرأة السائبة، وإحدى بنات الهوى التي تعيش في دار مجاورة لداره.

وينطلق كلاهما، ويلقى الزوج تلك المرأة إروتيوم فيهدي إليها الوشاح بعد ملاطفات كثيرة، وألوان من المداهنة التي لا يمكن أن تدخل في حدود الأدب، ثم يقول إنه لا يطلب شيئاً مقابل هذا الوشاح إلا أن تعد له إروتيوم ولصديقه أيضاً جلسة لطيفة، تشتمل على غداء شهي. وتوافق إروتيوم، وينطلق الرجلان إلى مشرب بميدان الفورَم، حي التفاريح بمدينة رومة، ليتناولا شيئاً من الشراب حتى تعد لهما إروتيوم تلك الجلسة وذلك الغداء.

ففي تلك اللحظة يصل ميخة السرقوسي – التوأم – مع خادمه العبد مسينيو **Messinio** ذلك العبد اللبق العاقل الذي يأخذ في النصح لسيده

وتحذيره من فساد أهل مدينة إبيدامنوس وفجورهم، ثم يقترح عليه أن يعودا من حيث أتيا، النفاد مالهما ويأسهما من العثور على الأخ المفقود. ولكن سيده لا يستمع لما يقول، ثم يدفع إليه بكيس تقوده بما فيه من تلك البقية الباقية من النقود، وهي بقية تافهة لم تعد تسمن ولا تغني من جوع، وهو يدفع إليه بكيسه ليكون في مأمن من اللصوص والنشالين الذين يكثرون في تلك المدينة، والذين لا ينشلون إلا السادة عادة. ويتسلم الخادم الكيس، وهو لا ينفك ينصح سيده ويشير عليه بالعودة، ويبالغ في تحذيره من أهل تلك البلدة العيارين الذين يلقون الغريب فيهشون له ويحتفون به وكأنهم يعرفونه من قرون وقرون، ثم إذا هم قد نشلوه وجردوه من سراويله!

ويكونان أمام منزل إروتيوم، وهما يتحاوران على هذا النحو، وإذا باب المنزل ينفتح، وتبرز منه المرأة اللعوب الطروب، إروتيوم، التي تسرع إلى ميخة السرقوسي فتحييه، وتسرف في التحية والحفاوة، ظناً منها أنه ميخة الإبيدامي، الذي جاءها بعد تلك الغضبة من زوجته، لكي يهدي إليها وشاحها، والذي طلب إليها مقابل الوشاح جلسة هنية وأكلة مرية، وذهب هو وصديقه إلى مشرب الفورم لكي يرتويا هناك!

تلاحظ إروتيوم أن ميخة الإبيدامي ينظر إليها مستغرباً، ثم هو يتردد في دخول الدار وقد دعته إليها، ولاطفته، وبالغت في ملاطفته، ويزيدها دهشة أن الرجل ينظر إليها منكراً أشد الإنكار، ويسألها بلهجة جدية، وكأنه لا يعرفها: "وماذا بيننا يا امرأة؟ ولأي أمر تدعينني لكي أدخل دارك؟".

وتجيبه المرأة الهلوك اللعوب:

– "لأي أمر؟ ألا تعرف لأي أمر؟ لأمور فينوس كلها يا سيدي"!

وهنا يُسر الخادم مسينيو إلى سيده أن: "احذر يا مولاي، حذار من الدخول إلى دار تلك المرأة؛ لأنها تنصب لك شراكها؛ لكي تجرد من كل شيء وتوقعك في شر أعمالك!".

ويترك سيده ثم يلتفت إلى المرأة ليسألها عما إذا كانت ثمة سابقة معرفة بينهما؟

ويندهش الرجل وخادمه حينما يسمع المرأة تقول:

– "سابق معرفة؟! أليس هو حبيبي ميخة – أو منيخموس – ما في ذلك شك؟!".

ومع ذلك يحتاط الخادم فيسر إلى مولاه قائلاً:

– "لا تنخدع، فإن هذه البلدة ممتلئة بالجواسيس والأرصاد يسلطهم لصوصها على الغرباء، وهم قد عرفوا أسمك، وبلغوه لتلك الداعرة!

وتتعب إروتيوم من كل هذا اللجاج فتقول للرجل إن الغداء جاهز، وأن عليه أن يحضر "صديقه" مقشة لكي ينعم بأحلى جلسة وأطيب طعام و أشهى شراب، فيقول لها: إن مقشة لا يزال في "عفشه" الذي لم يفكه بعد – ثم يسألها عن هذا الغداء الذي تتحدث عنه؟.. وتجيبه: "الغداء الذي أمرت بإعداده حينما أهديت إليّ وشاح زوجتك منذ ساعة".

ويعترض الرجل على ما قالته وينفي أن له زوجة على الإطلاق، وأنه قد وصل الساعة فقط إلى هذه البلدة من رحلة طويلة متعبة، لكن حديث الطعام أشهى والشراب أروى، وهذه المرأة الجميلة الفتانة التي يشبه حديثها السحر وتشرح ابتسامتها الصدر، ذلك كله يغلبه على أمره، فيأمر عبده مسبنيو

بالذهاب إلى الفندق على ألا يعود منه إلا بعد مغرب الشمس.

وبعد تلك الجلسة الهنية، والأكلة المرية، نراه يخرج من دار المرأة اللعوب وقد كلل رأسه بإكليل من الورد، ووضع الوشاح على ذراعه، لأن إرونيوم أمرته بأن يذهب به إلى من يعيد تسويته وتشذيبه.

ونحن نسمعه وهو يحسد نفسه على ما أصاب من ذلك الحظ الباسم الحسن كله، هذا الطعام وذاك الشراب، وتلك المرأة وذاك الوشاح الثمين، مقابل لا شيء!

لكنه لا يكاد يقول ذلك حتى يلقاه السيد مقشة، الذي نراه عائداً من مشرب الفورم هائجاً مغتاظاً لأنه تاه! من صديقه ميخة الإبيدامي في زحمة الناس هناك! وهو لا يكاد يرى ميخة السرقوسي حتى يحسبه ميخة الإبيدامي فيأخذ في انتهاره وتفريعه والتثريب عليه لالتهامه الغداء قبل أن يحضر السيد مقشة ليقاسمه كل تلك المناعم والأطايب.

ويجن جنون مقشة لأن الرجل ينظر إليه وكأنه غريب عنه ولا تربطه به صلة، فلا يملك إلا أن يتركه وينصرف ليذهب من فوره إلى دار صديقه الخائن هذا لكي يخبر زوجته بسرقته لوشاحها وإهدائه إياه لتلك الجارة البغي!

وليس يدهش ميخة السرقوسي من ذلك كله شيء إلا معرفة الرجل اسمه، وهو رجل غريب عنه ولم يسبق أن رآه، حتى ولا قبل أن تلده أمه كما يقول أصحاب النكتة! فكيف حدث هذا؟ وتستولي عليه الحيرة حتى يخيل إليه أنه في حلم، لولا أن يرى الباب ينفتح، وتخرج إليه خادمة إروتيوم لتدفع إليه بإسورة من الذهب الحر لكي يذهب بها إلى الصائغ لإصلاحها! ومن هنا يشك في أن المسألة سراً ولا بد، وألا مناص من أن هناك سوء تفاهم، فيسرع

إلى الفندق ليقابل عبده مسينيو، وليقص عليه كل شيء، عسى أن يجد عنده النصح، وعسى أن يفسر له سر هذه النعم المتعددة التي انهمرت عليه من السماء كأنها المطر!

ولا يكاد السيد مقشة يخبر الزوجة الغيور التي هي شر من جهنم عما صنعه زوجها من إهدائه وشاحها لهذه المرأة الساقطة بنت الهوى، حتى تنطلق من دارها لتقابل زوجها في اللحظة نفسها التي يكون راجعاً فيها من مشرب الفورم وهو بحلم بمأدبة إروتيوم ويحلم بساعة هنية يقضيها بعيداً عن المتاعب، ومتاعب الجحيم بصفة خاصة. وتطالبه زوجته بالوشاح وإلا فمنزلها حرام عليه منذ اليوم، ويذهب الزوج المسكين ليحضره من عند إروتيوم حالفاً لها بأغلظ الأيمان أنه مشتر لها وشاحاً أثمن منه وأحسن ألف مرة، ولكن! ما بال هذه المرأة حبيبة القلب تلقاه هذا اللقاء الجافي، وما لها ترميه بالكذب وتصمه بالخداع، وتصفه بأنه مغفل غبي أو محتال دنيء، وتقول: إنها قد سلمته الوشاح ليعيد تسويته وتشذيبه، كما سلمته الأسورة الذهبية ليذهب بها إلى الصائغ لإصلاحها؟ أي وشاح وأي تشذيب.. وأية أسورة؟!

وهكذا ينغلق في وجه ميخة الإبيدامي المسكين باب كل من زوجته وحبيبة قلبه في وقت واحد.. ويذهب البائس التعس ليلتمس النصيحة عند أصدقائه.

هذا ما كان من أمر السيد ميخة الإبيدامي، أما ما كان من أمر ميخة السرقوسي: فإنه يعود ولا يزال الوشاح فوق ذراعه، ولا يزال يجد في البحث عن خادمه مسينيو، هذا اللعين الذي لا يدري سيده أين ذهب، أو لماذا غادر الفندق؟ وهو قد أمره ألا يغادره حتى تغرب الشمس فيعود إليه، وتراه زوجة أخيه فتحسبه زوجها فتهجم عليه وتطالبه بأن يقر بفضيحته ويعترف بخزيه

ودناءة نفسه: "أيها الفاجر الداعر!! يا "بتاع" إروتيوم الفاجرة الداعرة!".. ويسألها السرقوسي: أية فضيحة وأي خزي، وأية دناءة نفس، وماذا تقصد بذلك كله؟ ولماذا وهذا أهم من كل شيء، تبيح لنفسها أن تخاطب رجلاً غريباً لم تره قبل اليوم، بمثل تلك اللهجة المفحشة؟ ويقول الرجل: إنه لم يسرق الوشاح، بل إن سيدة ما هي التي أعطته إياه.

ولا يكاد يقول هذا حتى تخرج الزوجة عن وعيها، وتصرخ مناديةً أباها من الدار ويحضر الوالد المحترم؛ فلا يشك مطلقاً في أنه أمام زوج ابنته، فإذا سمع كلام ميخة السرقوسي الذي يصر على أنه رجل غريب وليس من أهل هذا البلد، وأنه لم ير السيد الوالد من قبل، ولم ينعم بمرأى ابنته المهنية المؤدية في حياته قط.. دهش الوالد المهذب الذي لا يقل سلاطة لسان وبذاءة بيان عن ابنته، ورمى ميخة السرقوسي بأنه رجل مجنون أو فاقد الوعي على الأقل!

فإذا اتهمه الوالد المحترم بهذه التهمة بدا لميخة المسكين أن هذه فرصة طيبة أتاحها له القضاء والقدر للخلاص من هؤلاء المجانين جميعاً، أنه يدعي الجنون بالفعل، ويبدي من الحركات العنيفة الجنونية ما يخيف السيد الوالد المهذب؛ فيسرع لكي يستدعي طبيباً يرى رأيه في تلك اللوثة التي أصابت زوج ابنته المسكين.. أما الزوجة فنهلع وتفزع، وتلتمس النجاة بالهرب إلى دارها. وهكذا ينطلق ميخة السرقوسي بدوره ليبحث عن عبده النحس مسينيو!

***

وعندما يعود السيد الوالد المؤدب المهذب ومعه الطبيب يكون الزوج

قد عاد هو أيضاً، ويثور السيد الزوج عندما يتهمه صهره وتتهمه زوجته بالجنون، والجنون المطلق، وأن السيد الطبيب قد حضر ليرى رأيه فيه، وتشتد ثورة ميخة فتكون ثورته أكبر دليل في نظر الطبيب على أنه مجنون بالفعل، ومن ثمة فهو ينادي عبيد الدار ليكبلوه ويقيدوا يديه ورجليه، وليأخذوه إلى المارستان: أي مستشفى المجاذيب!

وفي هذه اللحظة يحضر مسينيو عبد السوء الذي يحسب الرجل سيده؛ فيهجم على العبيد ويناضلهم عن مولاه حتى يقهرهم جميعاً، ويخلصه من قيوده وأغلاله، ولا يكاد يفعل حتى يطالب سيده بحريته، كما يقضي بهذا قانون الأرقاء في ذلك الزمن.

ولكن الزوج يقول لمسينيو إنه لا يعرفه، ولا سبق له أن رآه، قضية حرية وأي قانون أرقاء! هل فشت في المدينة ريح وبيلة فجعلت الناس كلهم مجانين؟! أم ماذا يا ترى؟!

ولكن الزوج يشك بالفعل في أنه كان مجنوناً حقيقةً حينما يقول له مسينيو: إنه أي — أي سينيو – قد أصبح حراً بالفعل، سواء رضي ميخة أو لم يرض، وإنه ذاهب ليعود إليه بكيس نقوده الذي أودعه إياه خوفاً عليه من اللصوص! فأي كيس وأي نقود؟

وتخرج فيران الدنيا كلها من شقوقها لتلعب في عب السيد ميخة الإبيدامي، ويسيل لعابه عندما يسمع اسم النقود.. لكنه يشعر مع ذاك أنه لم يبلغ من الجنون وفساد العقل بعد أن يدعي ملكية الكيس الذي ذكره عبد السوء هذا!

ويذهب الزوج المسكين إلى بيت إروتيوم ليبحث من جديد عن الوشاح.

ويعود ميحة السرقوسي باحثاً عن مسينيو في اللحظة التي يعود فيها مسينيو وقد أحضر معه كيس النقود، ولا يكاد سيده براه حتى ينتهره ويعنّفه بسبب طول غيابه ومغادرته الفندق بدون إذنه.

ولكن مسينيو يحملق في سيده وهو لا يصدق أذنيه، إذ ما لسيده يقول هذا الكلام ولولا مسينيو لقضي على هذا السيد ولذهب به العبيد إلى مستشفى المجاذيب؟!! هل يتظاهر بهذا حتى يماطل في تحرير الخادم الذي استرد حريته؟

ولا يكاد مسينيو يقول ذلك حتى يقع السيد ميخة السرقوسي في حيرة جديدة من أمر هذا الجنون العام الذي أصاب الناس في تلك البلدة العجيبة، حتي مسينيو أصابه الخبل وأصبح مجنوناً؟ يا عجبا؟

وإذ تبلغ الأمور هذا الحد من التعقيد إذا ميخة الإيدامي – الزوج، وتوأم ميخة السرقوسي– المشدوه يبرز من دار اروتيوم، فإذا رأى كل من التوأمين أخاه جعلا يفركان عينيهما من الدهشة، لكنهما لا يلبثان أن يتفاهما ويتعارفا، ثم إذا هما يتعانقان عناقاً حاراً قوياً مؤثراً، وإذا بالسيد ميخة السرقوسي يرد إلى خادمه مسينيو حريته، ويقرر الأخوان من فورهما أن يعود ميخة الإبيدامي في الحال لكي يعيش في سرقوسة مع جده الحبيب وأهله الكرام، أما مسينيو فيعلن أنه سوف يعقد مزاداً في صباح اليوم التالي يبيع فيه جميع ما يخص الأخوين من متاع. والتخلص من كل ما يمت إلى بلدة إبيداموس بسبب، حتى زوجة ميخة الإبيدامي نفسها!

***

ملهاة من تيرانس "ظهرت سنة ١٦٠ ق.م"

نحن في شارع من شوارع أثينا، وأمام منزل هذا الرجل العصري الذي يأخذ بمبادئ التربية الحديثة في تنشئة الصغار.. ميكيو **Micio**، والذي ليس له ذرية من صلبه، ومن ثمة فقد تبنى الطفل إسخينوس ابن أخيه ديميا الذي رزقه الله ولدين: إسخينوس وأكتسيفو، فنزل عن إسخينوس لأخيه، وأحتفظ هو بأكتسيفو.

أما أن ميكيو كان يفضل أصول التربية الحديثة في تنشئة إسخينوس فهذا صحيح.. لأنه كان يؤمن بأن الطفل إذا لُقن أصلاً من أصول التربية والأخلاق تلقيناً صحيحاً رسخ فيه، وعمل به عن اقتناع، ولهذا يحسن تركه يسلك في الحياة كما يشاء، ويختار لنفسه من تجاربها ما يحلو له، دونما ضغط عليه، ودونما زجر أو نصح؛ ونحن نراه يخرج من بيته في صبيحة مبكرة ليسأل عما أخر ولده المتبني إسخينوس فلم يعد الغلام إلى المنزل تلك الليلة، وهو لا يسأل هذا السؤال غيرة منه على ما عسى أن يكون الغلام قد أتاه في تلك الليلة من إثم، أو قارفه من منكر، لا.. لا، إنه إنما يخشى على الغلام من برد يصيبه أو مكروه يتعرض له، إنه ليس كالنساء الغيورات على أزواجهن أو الرجال الغيورين على زوجاتهم، إذا تأخر الرجل في الخارج ظنت المرأة أول ما ظنت أن الأمر فتاة أو نحوها؛ وإذا تأخرت الزوجة ظن الرجل أن ثمة فتى أو نحوه، كلا، إن ميكيو ليس من ذلك الصنف الغيور الذي يجلب التعاسة على نفسه وعلى من حوله بغيرته، وهو يقول لنا إنه ترك حبل الحرية لإسخينوس على غاربه، فالولد لا يستحيي أن يقص عليه جميع مغامراته أولاً بأول؛ لأن الذي يخدع أبويه بإخفاء أموره عنهما قمين بأن يخدع الناس إذا شب وأصبح

رجلاً، ولهذا فالرباط الذي يربطه بإسخينوس هو رباط المحبة والشفقة والشرف، وليس رباط الخوف والنفاق الذي يربط بين أخيه ديميا وابنه الثاني أكتسيفو، ذلك الابن المسكين الذي يضربه أبوه على كل صغيرة وكبيرة، ويأخذه بالشدة في كل أموره، مما جعل الولد جباناً كذاباً مخادعاً، وكان الأجدر أن يتخذ منه صديقاً له وأخاً، وأن يحل بينهما التفاهم محل الخصام، والإقناع محل التحكم والاستبداد.

وقبل أن يفرغ ميكيو من هذا الحديث الطويل يصل أخوه ديميا عابساً متجهماً ليسأل أخاه إن كان لم يبلغه ما صنع ابنهما إسخينوس الليلة الماضية؟ هذا الابن الفاسد الذي أفسدته الطريقة التي يربيه بها أخوه وفقاً لها، وتلك الحرية المتزايدة التي يتلفه بها، ذلك الولد الذي لا يخجل من شيء ولا يخشى أحداً ولا يحترم شريعة أو قانوناً!! "لقد دخل بالقوة في بيت لا يعرفه واعتدى بالضرب على صاحب البيت وعلى من فيه حتى كاد يقتلهم، ثم أختطف من الدار فتاة يهواها وهرب بها، وإن البلدة كلها تتحدث بهذا، والناس جميعاً كادوا أن يأكلوا وجهي، ألا يرى هذا الكلب أخاه الصالح المُجد المستقيم الذي يشتغل ويكدح ويكسب المال بعرق جبينه؟ ولكن لا.. فاللوم في انحراف إسخينوس لا يقع عليه وحده.. إنما يقع عليك أنت بالذات يا أخي ميكيو.. أنت الذي أفسدته بنظرياتك الفارغة في التربية والحرية و....".

ويقاطعه أخوه ليقول: "إنه ليس في الدنيا أجهل من الرجل الذي يظن أن الشيء الوحيد الصحيح في هذه الدنيا كلها هو ما يفعله هو"!.. وندهش حينما نسمع ميكيو يصارح أخاه بأنه لا يرى بأساً فيما فعل إسخينوس؛ وأي بأس في أن يصلح شاب قوي البنية صحيح الجسم مثل إسخينوس مزاجه

بكأس من شراب، أو أن يقتحم بيتاً من بيوت اللهو أو يختطف فتاة من فتيات الهوى؟ "إنك أنت نفسك يا أخي إذا وضعت في ظروف مثل ظروفه لفعلت شراً مما يفعل!!".

ويحمى الجدل بينهما، ويطلب ميكيو، هذا الرجل العصري التقدمي، من أخيه المتأخر الرجعي، ألا يتدخل في شأن من شئون ابنه الذي لم يعد له ابناً من يوم أن تبناه أخوه.. "وإلا.. فخذه.. لتتلفه كما أتلفت أخاه وأفسدته بضربك له واشتدادك عليه، وعلمته الجبن ومكنت في نفسه للغش والخداع والرذائل كلها!"، ولكن يا ترى من هي هذه الفتاة التي اختطفها ثم فر بها؟ وأي فتاة في المدينة كلها لم؟ يستأذن ميكيو في أنه ذاهب إليه ليستوثق مما حدث بنفسه، فيأذن له بعد أن يتعهد كل منهما لأخيه بألا يتدخل في شئون الابن الذي يربيه!

فإذا خلا الشارع من الأخوين رأينا إسخينوس قادماً ومعه فتاته "البهلوانة!" التي أختطفها من البيت الذي اقتحمه الليلة الماضية، وهي فتاة لطيفة تجيد الموسيقى والغناء، ويكون مع إسخينوس أيضاً عبده بارمينو وبعض العبيد الآخرين، كما يدخل في إثره الرجل النخاس أو تاجر الرقيق سيئ السمعة "سانيو" الذي نسمعه يستنجد بالناس ويستجير ويطلب أن يعينوه على استرداد تلك الفتاة التي يطمئنها إسخيتوس قائلاً لها: إن ذلك النخاس لن يستطيع أن يمسها بضر طالما أنه معها؛ لأنه لا يحب أن يأكل "علقة!" كتلك التي أكلها بالأمس، ولكن ساتيو يتقدم فيمسك بالفتاة بحجة أنه تاجر رقيق، وأن إسخينوس لم يدفع فيها الثمن المطلوب، وأن القانون سوف يحميه، وسيأسف إسخينوس حينما يقف أمامه فلا يجد ما يدافع به عن نفسه.. ومن هنا يشير إسخينوس إلى عبده بارمينو فينهال بالضرب واللكم على سانيو، ثم

يأخذ الفتاة ويدخل المنزل.

وينشب جدل بين الرجلين.. وسانيو يعجب أشد العجب من إسخينوس ويسأله كيف يتصرف هذا التصرف في بلد يدعون أن الأحرار يقفون فيه أمام القانون على قدم المساواة؟ وكيف يستولى بالقوة على "بضاعة!" لم يدفع ثمنها؟ ويقول له إسخيلوس: إنه إذا كان قد اشترى تلك الفتاة بعشرين مينا "والمينا مائة دراخمة" فلسوف يدفع له إسخينوس هذا المبلغ كاملاً، فإذا أبي، فإن إسخينوس يعلن أنه يمنح الفتاة حريتها فلا يملك عبد النحس، تاجر الرفيق هذا، أن يأخذ فيها أكثر مما دفع، وهذا هو القانون.

ويسقط في يد الرجل حينما يتركه إسخينوس ويدخل داره ويغلق بابها في وجه صاحبنا الذي يقف شاكياً باكياً؛ لأن كل ما كسبه في تلك الصفقة هو تلك الحلقة الساخنة التي أكلها بالأمس، ثم هو لا يدري إن كان سوف يتسلم الثمن من ذلك الشاب المستهتر، أم أنه سوف لا يأخذ منه إلا مواعيد.. "بكرة! بعده! كمان يومين!".

وينفتح باب المنزل، ونسمع داخله العبد سيروس، وهو يكلم سيده إسخينوس قائلاً له: إنه سوف يلقى سانيو تاجر الرقيق، وسوف يتفاهم معه حتى يرضى ويقبل الثمن المعروض.

ويخرج سيروس، فإذا سأل تاجر الرقيق عما حدث عن عراكه مع سيده أخبره أنها معركة من جانب واحد، بين ضارب تعب من كثرة الضرب، ومضروب أكلها حتى تعب من الضرب هو أيضاً، ويقول له سيروس: إنها غلطته، لأنه كان ينبغي أن يتساهل ويخفض الثمن ما أمكن، لينتفع بذلك في المستقبل، ويقول له سانيو: وكيف وقد زعموا أن عصفوراً في اليد خير من

عشرة على الشجرة؟ فيقول له العبد: "إن كان هذا هو مبدؤك فلن تصبح من الأغنياء أبداً، إنك يا صاحبي سوف تشتري سيدي بهذا المبلغ الزهيد التافه – العشرين مينا– فيصبح ملك يمينك إلى الأبد، هو وما يملك! اسمع.. لقد علمت أنك أعددت بضاعة واستأجرت سفينة للذهاب إلى قبرص.. فماذا عليك لو أمهلت سيدي إسخينوس حتى تعود من هناك فتقبض الثمن كاملاً؟".

ويفزع سانيو تاجر الرقيق.. ويفطن إلى أن هذا هو أول التحايل ليضيع عليه الثمن، وبالفعل، إننا نسمع سيروس وهو يحدث نفسه قائلاً: إن الرجل يتمنى بخلع الضرس أن يحصل الآن ولو على عشرة مينات فقط.

ويلجأ تاجر الرقيق إلى خطة اللين والتزلف، ويعد سيروس بأنه إذا ساعده في الحصول على أصل ثمن الفتاة فإن هذه تكون يداً له في عنقه لن ينساها أبداً.

ويقدم أكتسيفو شقيق إسخينوس وهو يتهلل مرحاً وفرحاً فيسأل سيروس عن أخيه فيقول له: إنه في انتظاره داخل الدار.. ولكن سيروس بسأله عن سبب ما هو فيه من ذلك الفرح والمرح، فيقول له:

– "وكيف لا أفرح وأمرح وقد رزقتني الآلهة مثل ذلك الأخ العظيم الذي رضي أن يعرض نفسه لكل تلك الفضائح والمخاطر من أجلي أنا وفي سبيلي أنا وحدي".

ويسكته أخوه، ويقول له: "إن الفتاة في الداخل، فهلم إليها لأنها في انتظارك، أما أنا فلا بد أن أفرغ من أمر تاجر الرقيق هذا".

ولكن أكتسيو يوصي سيروس بأن يتلطف بتاجر الرقيق حتى لا يزيد استياؤه عما وصل إليه، وحتى لا يعلم أبوه "ديميا طبعاً" بالأمر فيكون الوبال

التام على آماله جميعاً؛ ويطمئنه سيروس، ويقول له: "ما عليك إلا أن تدخل الفتاة في انتظارك، وسأعود من السوق ببعض الطعام لطهوه، وسنقضي يوماً شائقاً".

وينصرف إسخينوس ومعه سانيو إلى السوق؛ ويلحق بهما سيروس بعد أن يدخل أكتسفيو الدار.

***

ونحن الآن في الفصل الثالث، وها هي ذي السيدة سوستراتا تدخل ومعها خادمتها العجوز كانتارا خارجتين من دارهما المجاورة لدار ميكيو وإسخينوس، ونعلم من حديث بينهما أن في بيتهما فتاة تعاني من المخاض ما تعاني، وأنها على وشك أن تلد، لولا أن الداية لم تحضر بعد، ونعلم أن إسخينوس على صلة بتلك الدار، ونسمع السيدة تقول: إنه حاميها وراعيها الوحيد، وهي لهذا، تدعو الآلهة أن تحميه وترعاه، وأنه سوف يحضر سريعاً لأنه لا يمضي يوم دون أن يزورها ويتردد على دارها، لكن حديثهما هذا ينقطع حينما يظهر العبد جيتا خادم السيدة سوستراتا وهو واقف يثرثر على بعد ويملأ الدنيا بشكواه من هذا الشاب الإباحي المستهتر إسخينوس الذي صنع ما صنع أمس، وملأ الدنيا كلها بفضيحته حينما اختطف تلك الفتاة، ناسياً أو متناسياً أنه الصديق الوفي لسيدته سوستراتا، وأنه مع ذاك متصل بابنتها بامفيلا، وأنه مولع بها غراماً، وها هي ذي الآن توشك أن تلد له، وأنه قد أقسم لهم بأغلظ الأيمان أن متيتيه السيد ميكيو سوف يهش لذلك ويبش، وسوف يتقبل الطفلة أو الطفل المولود لأن إسخينوس سوف يتزوج الفتاة، وأن أباه – أي عمه – راض عن هذا الزواج، وهو يباركه.

إن السيدة سوستراتا تسمع هذا النبأ وتظلم الدنيا في عينيها.

كيف؟ إسخينوس يخطف فتاة ويفتضح في المدينة؟ إسخينوس يحب امرأة غير بامفيلا؟ يا للخائن! يا للخائن! إسخيلوس الذي كان أمل سوستراتا وسندها في الحياة، بل حياتها كلها! يخونها ويخون ابنتها تلك الخيانة الكبرى، ويتخذ له خليلة أخرى!

إن السيدة سوستراتا لا تريد أن تصدق أذنيها، لكن هذا ليس مهمًا، إنما المهم هو كيف تتصرف؟ وكيف تكتم أنفاس فضيحتها وفضيحة ابنتها التي توشك أن تلد الإسخينوس؟ ثم ماذا يكون أمر تلك الفتاة المسكينة التي قضي على مستقبلها؟

وتتردد السيدة سوستراتا بين كتمان الفضيحة أو إعلانها والتشهير بالخائن، لكنها تقرر إشهارها؛ لأن كل الذي يصيبها بعد تلك المصيبة ليس شيئاً إلى جانبها، إن أحداً في أثينا لن يرضى أن يتزوج ابنتها بعد تلك الفضيحة، وإسخينوس إذا حاول إنكار صلته بابنتها فهناك هذا الخاتم الذي يقول إنه فقده، وهو في الحقيقة عند سوستراتا، وهي تحتفظ به لذلك اليوم الأسود، إنه شاهد الإثبات الذي لا يدحض.

وتأمر خادمها بالذهاب إلى هيجيو العجوز عظيم أثينا وصديق المرحوم زوجها ليقص عليه القصة بحذافيرها.. ومن غير هيجيو يستطيع مساعدتها في مثل هذا المأزق؟!

وتأمر خادمتها كانترا بإحضار إحدى الدايات؛ لتكون في خدمة الفتاة التي تعاني من المخاض ما تعاني.

ولا يكاد المسرح يخلو حتى يدخل ديميا – والد الشقيقين – مضطرباً

بادي الانزعاج، يقول إنه قد سمع أن ابنه أكتسيفو قد شارك إسخينوس في حادث الاختطاف الوحشي الذي ارتكبه، وأن هذه هي القشة الأخيرة التي قصمت ظهر البعير، ثم هو يلمح سيروس فيقول إنه أحد رجال العصابة، عصابة الإثم والفجور، ومع هذا فلا بد أن يعرف منه أين يكون ولده أكتسيفو الآن، لكنه إذا عرف أنه أتى للبحث عنه فلن يخبره أين هو، ولهذا فعليه ألا يشعر هذا الكلب بأن هذا هو غرضه، وأنه إنما أتي لذلك بالذات.

ويسأله ديميا عن تلك الفتاة الساقطة إن كانت داخل المنزل الآن، ويجيبه سيروس بأنها هناك، ويسأله إن كان في النية استبقاؤها ثمة؟ ويجيبه بأن هذا هو الغالب، وأن الملوم في ذلك هو ميكيو الذي لا يسمع لأحد نصيحة، والذي يشجع ولده المتبنى على هذه التصرفات الطائشة باسم حرية التربية متجاهلاً أنها طريقة مفسدة لنفوس النشء، بل هو يؤمن بأنها في صالحهم ولخيرهم.. وهنا يقول ديميا: إنه طالما نصحه وحاول أن يثنيه عن ذلك الخطل الذي يتردى فيه، لكنه لم يسمع له كلاماً ولا ألقى إليه بالاً – وأنه يحمد الله على أن ولده أكتسيفو لم يسلك هذا السبيل، وذلك بفضل أخذه بالشدة والطريقة الخشئة التي يتبعها في تربيته، وعند ذلك يقول له سيروس: إنه ليس بحاجة لأن يلفته إلى بعد نظره.

ويطرب الرجل، ويسأله إن كان قد رأي ولده أكتسيفو، فيقول له:

– "ولم تسألني وهو يعمل بجد ونشاط في الريف.. وقد رأيته اليوم بعيني رأسي؟" ويزداد الرجل طرباً.. لقد اطمأن إلى أن ولده لم يشترك في هذه الفضيحة إذن، لكن سيروس يعود فيقول: إن أكتسيفو كان في السوق، وأنه فاجأ أخاه وهو يسلم ثمن الفتاة لتاجر الرقيق، وراح يلومه ويوبخه وينعي عليه تصرفاته وما يجره على الأسرة من فضائح لا تليق.

ويشتد طرب الرجل، ويشرع يفاخر بأكتسيفو، وبأنه قطعة منه حقاً، وأنه إنما يسلك كما علمه أبوه، ويتبع طريق الفضيلة التي نشأه عليها، وأنه يحتذي المثل العليا من حياة الأخيار لتكون له مرآة في كل صغيرة وكبيرة.. إنه لا ينفك يقول له: اقتد بهذا.. تجنب ذاك.. لا تصنع كذا.. افعل كيت وكيت.. الناس تحب كذا وتكره كذا.

ويكون الكيل قد فاض بالعبد سيروس لطول ما تبجح هذا الرجل وكثرة ما ثرثر بالثناء على نفسه وعلى ابنه، فينفجر فيه قائلاً:

– "اسمع يا ديميا، ليس لديّ وقت أستمع فيه إليك أكثر مما استمعت، فلدي خدم لا بد أن أشرف على أعمالهم بالمطبخ حتى لا يفسدوا السمك الذي رأيتني أناوله للطباخ الآن.. وأنا مثلك تماماً.. أحب أن أصدر أوامري إلى هؤلاء الخدم فأقول لهم: هذا ملحه قليل، وهذا ملحه كثير، وهذا لا يزال نيئاً، وهذا قد تهرا فاعمل حسابك مرة ثانية.. وأبعد ذلك الإناء من هنا يا فلان.. ولا تقف كاللوح يا علّان.. أنا مثلك تماماً يا سيد ديميا.. أحب أن أكون مرآة لخدمي.. فهل لديك ما تود أن تقوله بعد طول ما قلت؟".

ويبدو الغيظ في وجه الرجل.. فيقول له سيروس: خير لك أن تعود إلى الريف، حيث يسمع الناس كلامك.. أما هنا فلن تجد أحداً يصغي إلى نصائحك الثمينة!! ويتركه ويدخل الدار.. ويطمئن ديميا على أن ابنه ليس هنا.. ولم يشترك في هذا الخزي.. فيعزم على العودة إلى الريف.. لكنه لا يكاد يخطو خطوات حتى يلمح شخصاً مقبلاً.. "من؟ أليس هذا هو مواطني العجوز ورجل أثينا الشيخ هيجيو، صديقي منذ الصغر؟ ألا ما أشد فرحي بلقائه.. زميل الصِّبا وخدن الشباب!".

ويصل هيجيو وهو يتحدث إلى جيتا خادم السيدة سوستراتا الذي ذهب إلى الشيخ الأثيني ليبلغه ما كان من أمر إسخينتوس؛ ويستفظع الرجل هول ما يسمع، ويقول إنه لم ينتظر قط أن يقدم أحد أبناء الأسر الرفيعة على مثل هذه الفضيحة، ولا سيما إسخينوس ابن الرجل الطيب ميكيو.

ويطرب ديميا لما يسمع، ويتمنى لو كان أخوه حاضراً ليسمع بأذنيه ما يقوله أعظم شيخ في أثينا.

ويقول هيجيو: إنها فضيحة لا يمكن أن يفلت منها جناتها إن لم يسلكوا مسلكاً محموداً؛ وهنا يقول له جيتا: إنه "أي هيجيو" هو أمل هذه الأسرة المنشود، وإنه يجب أن يعمل على إنقاذها ومساعدتها في تلك الأزمة؛ لأنه راعي الأسرة وحاميها والرجل الذي أوصاه بها أبوهم وهو على فراش موته.

ويتقدم ديميا فيحيي الرجل الذي يقول له: إنه هو نفس الشخص الذي كان يبحث عنه، فإذا سأله قال له هيجيو: إن السبب هو هذه الفضيحة التي أقدم عليها ابنه إسخينوس الذي تبناه أخوه ميكيو "... فلقد اغتصب بامفيلا ابنة صديقنا سبمبولوس الذي لا تجهله، وإنه أقدم على هذا الجرم وهو في غير وعيه، فلقد كان مخموراً، وكانت الدنيا ظلاماً، وهو في شرخ شبابه، ثم لما أفاق من سكره وأدرك جنايته ذهب إلى أم الفتاة فبكى أو تباكى وأقسم لها أنه سيتخذها زوجة اله.. من ثمة فقد كتموا أنفاس الفضيحة.. وسوي الموضوع على هذا الأساس.. ولكن انظر يا صديقي ما حدث بعد هذا! انظر! أتصدق أن هذا الشاب، وبعد أن أوشكت الفتاة التي اغتصبها أن تضع حملها.. أتصدق أنه يذهب إلى بيت آخر فيقتحمه، ويعتدي على أهله، ثم يختطف فتاة ساقطة يتخذ منها حظية جديدة، ناسياً فتاته بامفيلا؟".

ويذهل ديميا لهذا النبأ الجديد الذي لم يكن يخطر له ببال.. ويطالبه هيجيو أن يتصرف بوصفه والداً، وأن يتذكر القانون.. وإلا، فهيجيو مضطر إلى الدفاع عن الفتاة وعن شرف أسرتها وشرف والدها، صديقه المرحوم سيمبولوس. وهو يذكره بأنه هو وأخوه من الأغنياء الأشراف.. وأنه جدير بهما أن يسلكا مسلكاً عادلاً في هذه القضية.

ويعده ديميا خيراً.. ويذهب للقاء أخيه.. ويدخل هيجيو بيت السيدة سوستراتا ليطمئنها، ويخفف عن ابنتها بامفيلا، وليقول لها: إنه ذاهب إلى السوق لمقابلة ميكيو والد الفتي، ليقص عليه القصة بحذافيرها، فإذا قام بالواجب من تلقاء نفسه، فيها وتعت، وإلا فالقانون.. ولا شيء غير القانون.

***

وينفتح باب منزل ميكيو ليخرج منه أكتسيفو وسيروس، عبد ميكيو وخادمه، الذي يقول له: إنه يتمنى أن ينشغل والده ديميا هذه الأيام المقبلة الثلاثة ببعض المهام التي تمنعه من الحضور إلى أثينا حتى يستمتع بهذه المتع التي يحرمها عليه أبوه باشتداده عليه ومحاسبته على كل صغيرة وكبيرة.. ويطمئنه سيروس، ويقول له: إنه يستطيع أن يعبث كما يشاء، لأن أباه رجل طيب على الرغم مما يبدو من شدته وغلظته، وقد استطاع سيروس أن يجعله يعتقد أن والده – أي أكتسيفو – ليس إلا جماع الفضائل استقامة وسلوكاً حميداً.. حتى لقد كان يبتهج وهو يزخرف له تلك الأكاذيب، وكان إعجابه به يشتد لدرجة أن كانت الدموع تترقرق في عينيه سروراً بتلك النتيجة التي أسفرت عنها طريقته في تربيته لابنه.

لكن الحديث ينقطع حينما يلمح المتحدثان السيد ديميا مقبلاً من

بعيد.. ويسقط في يدي أكتسيفو.. ماذا يصنع، وماذا يقول لوالده عن سبب وجوده هنا؟! ويشير عليه سيروس بالاختباء في منزل عمه ميكيو، وأن يترك له الباقي!

لقد عاد ديميا لأن أحد الفلاحين أخبره أن ابنه أكتسيفو ليس في المزرعة، ثم هو قد بحث عن أخيه ميكيو في كل مكان فلم يجده.. وهو ينعي حظه لأنه يحسب أنه كان أول من يعلم بتلك الكارثة من الشيخ هيجيو.. وها هو ذا سيروس يضحك عليه لهذا السبب.

ويلقاه سيروس الذي يشكو له من ابنه مدعياً أنه ضربه ضرباً مبرحاً، وضرب معه تلك الفتاة الساقطة أيضاً بدعوى أنه –أي سيروس– كان وراء هذه الفضيحة كلها، وأنه هو غرر بإسخينوس فاشتراها!

ويسأله الرجل: "ألم تخبرني منذ قليل أن ابني أكتسيفو في الريف، فماذا جرى؟".

ويجيبه سيروس: "بلى.. لكن الذي حدث أنه ظهر فجأة لما علم بالفضيحة ثم انقض عليّ وضربني ذلك الضرب المبرح.. انظر! لقد شق شفتي.. لقد كسر أضلاعي.. وذلك اتكالاً على أنني لن أمد إليه يدي.. هذا الولد الذي طالما حملته بين ذراعيّ هاتين إذ هو طفل صغير!".

ويطرب ديميا طرباً شديداً لهذا الذي سمعه، ويقول معجباً بابنه: "إنه ابني حقاً.. وقد أحسن صنعاً.. مرحى.. مرحى!".

ثم يسأله الرجل: أين يستطيع أن يجد أخاه ميكيو لأمر هام جداً؟ فيشرع سيروس في التلاعب بالرجل والضحك على ذقنه، ويصف له طريقاً معقداً أيما تعقيد، مضحكاً غاية ما يكون الضحكاك.. فيبتهج ديميا الساذج

وينطلق إلى هناك.

ولا يكاد ينصرف حتى يدخل سيروس ليفرغ إلى طعامه وشرابه.. تاركاً أكتيفو ليفرغ هو أيضاً إلى حبه!

ولا يكاد المسرح يخلو حتى نرى الشيخ هيجيو والسيد ميكيو قادمين، ومن حديث قصير بينهما نعلم أن ميكيو راض بأن يزوج ابنه المتبنى من الفتاة بامفيلا.. وأنه مستعد لأن يذهب مع هيجيو إلى أمها السيدة سوستراتا ليزف إليها تلك البشرى بنفسه، ولكي يخبرها بأن سوء التفاهم الذي ألقى الشك في نفسها إنما منشؤه تلك الفتاة الساقطة.. الفتاة البهلوانة التي اختطفها أخو إسخيلوس، وليس إسخينوس نفسه!

ويدخل الرجلان دار السيدة سوستراتا.. ويحضر إسخينوس فنراه مضطرباً مفزوعاً.. لقد أخبرته الخادمة العجوز أن سيدتها سوستراتا تتهمه بأنه قد اشترى الفتاة الساقطة لنفسه لتحل عنده محل ابنتها بامفيلا، وقد أخبرتها هذا الخبر عندما كانت في طريقها لكي تحضر "الدَّاية!" لبامفيلا.. وأنه ذهب ليتفاهم مع السيدة أم الحبيبة الغالية فطردته شر طردة بحجة أنه خدعهم وغرر بهم.. وقالت له: إن من المستحسن أن يحتفظ لنفسه بالفتاة التي يؤثرها قلبه، وتعلق بها نفسه.. ففهم أنها تقصد فتاة أخيه.. وقد خشي أن يفشي سر أخيه بالاعتراف الكامل للسيدة سوستراتا بالموضوع كله، فيذيع الأمر ويحطم حياة الأخ المحترم الذي هو عند أبيه الفارس المفضل ورجل الطهر والعفاف والمثل الأعلى للفضائل كلها! فماذا يعمل، وكيف يتصرف؟ ولكن ما قيمة الكتمان وهو نفسه الذي اختطف الفتاة لأخيه، وهو نفسه الذي دفع ثمنها؟

ولكنه يصمم على الاعتراف للسيدة سوستراتا بكل شيء.. وليكن بعد

ذلك ما يكون.. وها هو ذا يتقدم نحو بابها ويطرق.. ثم يختبئ في أحد الأركان ليرى من القادم. ولكن الاختباء لا يجديه شيئاً.. فها هو ذا ميكيو – أبوه الذي يتبناه – أمامه وجهاً لوجه، فإذا سأله عما جعله يطرق باب هذا المنزل أدعى أنه طرقه خطأ.

ويسأله أبنه عما أتي به هو إلى هذا المنزل، فيجدها الرجل فرصة ظريفة للتلاعب بهذا الولد الذي يريد أن يخدع متبنيه لأول مرة في حياته. فيدعي أن أحد أصدقائه قريب لسيدة بائسة تعيش هنا، وأنه أتى ليتزوج ابنتها المسكينة، وليأخذها معه الآن إلى ميلتوس!

ويضطرب إسخينوس ويوشك أن يغمى عليه، ويسأل أباه عما كان رد المرأة على هذا كله؟ فيقول له: إنها قبلت، لكنها قالت: إن الفتاة سوف تضع طفلاً الليلة حملت به من حبيب آخر، وهي لهذا لا يمكن أن تتزوج الرجل.. على أن رأيي أنها مخطئة، فما دام الرجل الأول الذي لم تشأ أن تذكر لنا اسمه قد فعل فعلته ولم يرهم وجهه، فيجب أن تتزوج الفتاة من الرجل الثاني.

ويشتد اضطراب إسخينوس.. ويكاد يفقد أعصابه.. شفقة على الحبيبة الأولى، كما يدعي لأبيه، ورحمة بمشاعره.. إذ لعله يكون مغرماً بالفتاة لم يزل.. مفتوناً بها حباً.. فكيف يستطيع أن يحتمل رؤيتها وغيره يحملها إلى بلد بعيد أمام عينيه؟

ويبدي أبوه دهشته لكلام إسخينوس، ويسأله عمن خطب الفتاة لهذا الرجل الذي فعل تلك الفعلة؟ وعمن زوجها له، وعمن زفها إليه؟ ثم ما شأننا وهذا؟ هلم.. هلم بنا!".

ولكن إسخينوس يتهالك، ويشحب لونه.. ثم إذا هو ينفجر باكياً..

فيسأله أبوه عما يبكيه، فلا يملك الغلام إلا أن يعترف بأنه هو الذي فعل تلك الفعلة، وأنه يطلب الصفح، فقد كانت هذه أول مرة لم يكن معه صريحاً كعادته.. ثم هو يلتمس منه الحل.

ويقول له أبوه:

– "إنني أصدقك، لأني أعرف أنك امرؤ على خلق كريم، إلا أنني أخشي أن تكون مقصراً في هذا الأمر. إني أسألك: في أي بلد تظن أنك تعيش؟ لقد اغتصبت فتاة صغيرة لم يكن لك الحق في أن تعسها أو تقترب منها؛ وكانت هذه أول خطيئة ترتكبها، وأول إثم تتردى فيه.. وما أعظمها من خطيئة، وما أبشعه من إثم! ولكن هذه هي الطبيعة الإنسانية بعد كل شيء.. وما أكثر من وقعوا قبلك في مثل هذا! ولكن.. جذير بك إذن أن تفكر فيما صنعت، وأن تختار الحل الذي يرضيك، وإن كنت قد شعرت بالخجل بأن تخبرني بما فعلت، فكيف كنت أعلم به؟ لقد مضت شهور عشرة منذ أن ارتكبت هذا الإثم وأنت لا تزال تتردد.. وكنت طوال هذه الشهور العشرة تخدع نفسك وتخدع تلك الفتاة المسكينة.. وتخدع الجنين الذي في أحشائها! فماذا كنت تظن ؟ هل كنت تعتقد أن الآلهة موف تتولى هي حل هذه المشكلة في حين أنت مستغرق في نومك الطويل؛ أو أن الفتاة يمكن أن يحملها أحد إلى غرفة نومك.. هكذا من تلقاء أنفسهم، دون أن تتخذ أنت خطوة إيجابية؟ أي بني.. لتعمر نفسك بالأمل.. إن الفتاة سوف تكون زوجتك!".

ويذهل إسخينوس حين يقول له أبوه إن الزوج الثاني للفتاة، والذي حدثه عنه منذ قليل ليس شخصاً آخر غير إسخينوس نفسه.

- "فاذهب يا بني إلى منزلك، وانتظر زوجتك فيه!".

ويكاد إسخيلوس يطير من الفرح حينما ينصرف أبوه ليعد لهذا الأمر عدته، ويشرع الغلام في الثناء قائلاً: إنه خير من أب، وخير من أخ.. وخير من صديق وفي.. إنه كل هذا.. وأكثر من كل هذا.

ويدخل المنزل وثباً.. ويعود ديميا وقد أحفى المشي قدميه.. ويعود وهو يلعن سيروس المخادع الذي دلّه على طريق لا أثر له في أثينا كلها.. فأين يمكن أن يجد أخاه ميكيو يا ترى؟

ولا يكاد يسأل نفسه هذا السؤال حتى يسمع ميكيو يخاطب ابنه إسخينوس بأنه ذاهب ليقول لهم: "إنه لن يكون أي تأخير من جهتنا".. فيناديه ديميا، ويذكر له أنه قد حفيت قدماء من البحث عنه في المدينة ليحدثه حديث تلك الفضيحة الثانية التي ارتكبها هذا الغلام إسخينوس.. لكن أخاه يتلقى الخبر بمنتهى البرود قائلاً: "أعرف.. أعرف!".

ويجن جنون ديميا، ويسأله إن كان يعرف حقاً فكيف يبدو هادئ الطبع هكذا؟ كيف لم ينشق من الغيظ بعد هذا الذي ارتكبه هذا الولد الذي أتلفه بسوء تربيته ومسلكه الحر الذي اتبعه معه!

- "وماذا يكون الحل إذن؟ إن الفتاة فقيرة ولا مال لها، ولا بد أن تتزوج!".

- "أعرف.. وكل ما يتطلبه الأمر أن تنتقل الفتاة من ذلك البيت إلى هذه الدار".

- "هكذا.. وبهذه البساطة؟".

– "هكذا وبتلك البساطة، إذ ماذا أمامنا نستطيع عمله غير هذا؟ لقد خطبت الفتاة بنفسي، وسيتم العرس وشيكاً، وقد أعفيتهم من كل شيء!".

– ولكن يا ميكيو يا أخي.. أموافق أنت على ما فعل؟".

– "كلا، طبعاً.. ولكن ماذا يمكن أن نصنع – وقد وقع المحظور – غير هذا؟".

– "والفتاة الـ... موسيقارة.. هل...؟".

– "ستعيش معنا في ذلك المنزل أيضاً".

– "زوجة وعشيقة تحت سقف واحد؟ لماذا؟ ألتعلمكم دروساً في الموسيقى؟".

– "ولم لا؟"

– "على أن ترقص أنت لهم أيها المعقل؟ ألا تخجل من نفسك؟".

– "أخي ديميا تمالك أعصابك، وامتلئ مرحاً في ليلة عرس ولدك.. و.. عن إذنك.. إنني ذاهب لمباشرة بعض الاستعدادات!".

ويتركه وينصرف.. ويبقى ديميا لينعي الفضيلة الجريحة، وليلعن هذه المثل الحديثة في التربية التي أتلفت روح العصر:

"يا إلهي يا جوبيتر! أية حياة هذه! وأية أخلاق.. وأية جهالة! عروس بلا مهر تدخل بيت العريس فيه حبيبة ساقطة موسيقارة؛ وربُّ بيت مسرف يبعثر أمواله بلا حساب! وشاب متهالك على الخنا والفجور، ورجل مخرف ليس له من سلامة الفكر! إن ربة النجاة نفسها لا تستطيع عمل شيء لهذا البيت المنهار، حتى لو أرادت ذلك!".

ولا يكاد ديميا يرسل شكاته هذه حتي برى العبد سيروس خارجاً من المنزل يتمايل من السكر، فيقول: "إن هذا دليلي على حالة هذه الدار.. والعينة بينة!".

وبعد حوار بينهما يصل أحد الخدم ليخبر سيروس بأن سيده أكتسيفو يطلبه. ولا يكاد ديميا يسمع اسم ابنه حتى يتقدم إلى باب المنزل ليلقى ولده فيه، بعد أن انطلت عليه محاولات سيروس في إخفائه.

وهنا يخرج ميكيو أخو دميا من بيت سوستراتا فيرى أخاه يخرج من باب منزله، فيدرك أنه عرف كل شيء وعلم بما بين أكتسيفو وبين الفتاة الموسيقارة، وأن ابنه الشهم الشجاع، وثمرة التربية الشديدة، هو بطل المأساة.

ولا يكاد الجدل ينشب بين الأخوين حتى يطلب ميكيو من أخيه أن يهدئ ثائرته، فيقول له أخوه: إنه قد هدأ ثائرته بالفعل، ويسأله: "ألم نتفق ألا يتدخل أحدنا في شئون الابن الآخر؟".

فإذا أجابه أخوه: إن هذا حدث بالفعل، وهو لا ينكره، سأله ديميا:

– "إذن فلماذا يسكر ولدي في دارك يا أخي ميكيو؟ ولماذا تتستر عليه؟ ولماذا تشتري له من حر مالك هذه العشيقة الساقطة.. ولماذا؟ ولماذا؟".

ويجيبه أخوه بأنه – أي ديميا – لن يصيبه من ذلك كله أي ضرر.. فالمال الذي ينفقه هو ماله – أي مال ميكيو – الذي لم يتزوج ولا ولد له.. فلماذا لا يتمتع إسخينوس وأكتسيفو بهذا المال ما دام عمهما حياً.. فإذا مات كان مال أبيهما قد تضاعف وكثر، وأصبح لهما ميراثاً ضخماً!

ويقول له ديميا: إنه لا يعني بالمال قدر عنايته بالناحية الأخلاقية للموضوع. ويجيبه أخوه بأن ابنه يحب الفتاة، فأي بأس في أن تقيم معه في الريف لتصرفه عن التردي في مهاوي الإثم، وبذلك يفرغ إلى عمله ويكون شاباً نشيطاً ذكياً لا يشغله عن عمله شاغل؟

ويطرب ديميا ويرضى، ويقول إنه سوف يجعلها خادمة ذليلة تعمل ليل نهار، وسوف تجعل منها الشمس جارية شوهاء، وسوف تتعلم أعمال المزرعة جميعاً، من حرث وسقي وحلب و... سأعهد إليها بأعمال الطبخ والعجن والكنس والغسل.. وسيغطي وجهها التراب والدقيق وهباب الفرن حتى تبدو كقرمة اللحم!

ويدعوه أخوه للدخول معه ليشهد بنفسه النعيم الذي يتمتع به ابنه أكتسيفو وليقضوا جميعاً يوماً ناعماً سعيداً، فيقبل ديميا الدعوة.. ويدخل مع أخيه.

ولا يكاد تمضي برهة حتى يخرج ديميا ليصف لنا ما شهده ثمة من منتع وحياة سعيدة وهناءة شاملة، إنه يرى جنة من المحبة والسعادة وجواً من الصفر الغامر. إن ابنيه يحبان عمهما حباً عجيباً تسوده الألفة.. حباً لا كلفة فيه ولا تصنع.. والحياة هادئة ناعمة.. والكل يبتسم ابتسامة الرضا والود.. والولدان يتمنيان لعمهما الصحة والعافية وطول العمر، وإن كانا يتمنيان لأبيهما الغم والهم والموت العاجل حتى يزول هذا الكابوس الثقيل الذي يرسخ على صدريهما ويجثم على نفسيهما بكثرة أوامره ونواهيه.

وباختصار.. لقد أصبح ديميا شخصاً آخر.. شخصاً ناقماً على نفسه، نادماً على ماضيه.. راضياً كل الرضا عن أخيه!

ويخرج العبد سيروس فيلقاه ديميا لقاءً طيباً، وهو الذي يلعنه أشد اللعن، ويضيق به أشد الضيق.. إنه يهش له ويود لو يقدم إليه خيراً كثيراً.

ويخرج العبد جيتا، خادم السيدة سوستراتا، فيجد ديميا الذي يفرح بلقائه ويثني على إخلاصه ووفائه وغيرته، ويتمنى أن يقدم إليه خيراً كثيراً هو أيضاً، ثم يتحدث ديميا إلى نفسه قائلاً: "إنني في سبيلي إلى تعلم الدروس التي لا عهد لي بها في الرقة ودماثة الخلق والتلطف في الحديث مع الناس.. وأنا أبدأ هذه الدروس مع هؤلاء الرعاع السوقة".

ثم يدخل إسخينوس خارجاً من بيت عمه ميكيو، فيرحب به أبوه، ثم يسأله: لماذا لم يحضر عروسه بعد؟ ويجيبه إسخيلوس إنهم يصرون على هذه الزينات وتلك الاستعدادات.. وعلى حضور المغنين والمطربين وأصحاب المزامير والقبائر.. وهنا ينصحه أبوه بألا يبالي بهذا كله.. ويشير عليه بهدم معالم الزينات كلها، ويهدم السور الذي يفصل بين البيتين، وأن يأتي بعروسه ولا يضيع من وقت سروره لحظة واحدة!

ثم يحضر ميكيو فيسمع أخاه وهو يشير عليه وعلى سيروس بهدم سور المنزل، فيسأله: لماذا؟ ويجيبه أخوه: "لكي يصبح البيتان بيتاً وحداً.. فالسيدة سوستراتا أرمل ولا عائل لها، وقد تزوج ابنك.. أي ابني! بنتها، فلماذا لا تتزوج أنت أيضاً هذه السيدة؟".

ويذهل ميكيو لهذا الاقتراح العجيب، لكن ديميا يلح عليه، ويزيد في حيرة ميكيو أن يسمع إسخينوس وهو يتوسل إليه أن يفعل.. بل هو يقول له: إنه قد وعد "حماته"! بهذا أيضاً.. ويعجب الرجل كيف يتزوج وقد بلغ الخامسة والستين من عمره؟! ثم يتزوج هذه العجوز الشمطاء.. والزواج أمر لم

يخطر له ببال طوال حياته!

وأمام إلحاح أخيه، وتوسلات إسخينوس، يقبل.. وأمره إلى الله؟

ويقترح ديميا على أخيه بعد ذلك أن يمنح عبده سيروس حريته.. فيقبل! ويقترح عليه أن يمنح زوجة سيروس حريتها فيرضى.. وهو يرضى بذلك كله حينما يتوسل إليها ابنه إسخينوس أن يقبل!

ثم يسأل إسخينوس عمه عما انتواه إزاء ابنه أكتسيفو فيقول: إنه يقبل أن تصبح الفتاة الموسيقارة زوجة له بشرط أن تكون هذه آخر حماقاته.. فيهلل إسخيلوس ويسعد الجميع!

***

وبعد، فهذه ملهاة لاتينية منقولة عن أصلها اليوناني.. وقد مضى عليها أكثر من اثنين وعشرين قرناً من الزمان.. وقد ظلت معيناً لا ينصب لكثير من كتاب الملاهي وعلى رأسهم ستشي، ومارستون، وبومونت، وفلتشر، وموليير، وشادول، وبارون، وستيل، وجارك، وديدرو، وكولمان، وكمبرلاند، وفيلدنج.. ولا يزال موضوعها من الموضوعات التربوية المهمة، وهي تشتمل على كثير من اللمحات النفسية التي كنا نحسب أنها من ثمرات علم النفس الحديث.. ولكن؟ ترى أي النظريتين التربويتين كتب لها النصر في هذه الملهاة؟

سياسة الشدة التي كان يتبعها ديميا؟

أم سياسة الصراحة والحرية الزائدة عن الحد التي كان يتبعها ميكيو؟

الغالب.. لا هذه ولا تلك!

ولو اتبعت سياسة وسطاً لكانت أحسن السياسات.

ولكن السياسة الوسط لا تصلح للملهاة، ولم يفت هذا على تيرنس.. أو على ميزان صاحب الملهاة الأصلي.

لقد اكتسح الحب، والطبيعة البشرية التي لا تغلب، جميع السياسات!

***

المذهب الكلاسي الحديث

تعد الفترة الواقعة ما بين عامي (١٦٦٠-١٦٨٥) من تاريخ الأدب الفرنسي هي العصر الذهبي للمذهب الكلاسي الحديث في فرنسا، مهد الكلاسية في أوربا كلها، وهي تلك الفترة من حكم الملك لويس الرابع عشر، راعي الفنون والآداب، وموجه الحياة الفكرية في العالم في عصره.. وقد سبقت هذه الفترة حقبة من الاستعداد والاضطراب الفكري مهدت للعصر الكلاسي العظيم؛ وتلك الحقبة هي التي كان يتولى توجيه دفة السياسة الفرنسية فيها الكاردينال ريشيليو نائباً عن الملك الضعيف العاجز لويس الثالث عشر.. وكان من أهم أغراض الكاردينال إزالة الأثر الرومانسي الذي تركته حملة الأسبان على فرنسا واحتلالهم باريس.. ومن ثمة حرص على إحياء المذهب الكلاسي اليوناني القديم وشجع الأدباء والشعراء على احتذاء الشعراء اليونانيين والرومان مع التعديل في المذهب بما يوائم مقتضيات العصر، وما ينسجم والروح المسيحي والتعاليم المسيحية. ويعدّ كوريني "من شعراء المسرح" وماليرب "مهذب اللغة الفرنسية"، وديكارت وباسكال الفليسوفان، ممثلي تلك الحقبة. أما ربع القرن العظيم (١٦٦٠-١٦٨٥) في حياة الكلاسية الحديثة في عهد لويس الرابع عشر، فيمثله راسين وموليير "المسرحيان" ويوسويه "الشاعر" وبوالو "مقنن الكلاسية الحديثة وأشيه رجالها بهوراس" ولافونتين "شاعر أقاصيص الحيوان والطيور الخيالية البارعة الممتلئة بالحكمة والأمثال الواعية".

مميزات المذهب:

يمتاز المذهب الكلاسي الحديث بالسمات الآتية :

– محاكاة قدامى اليونان في مسرحياتهم من حيث الشكل، مع تيسيرات أهمها:

أ– إباحة وجود عقدة ثانوية أو أكثر، بشرط ألا يضعف ذلك من العقدة الأساسية، وألا تشوه وحدة الفعل – أعني وحدة الموضوع.

ب– لا بأس من اتساع وحدة الزمان، فلا تقف عند دورة شمسية كما قال أرسطو، بل قد تمتد إلى ثلاث دورات.. أي ثلاثة أيام.. وإن كان راسين ينزل بمدة عرض الأحداث الممثلة إلى ما لا يكاد يزيد على ساعتين أو ثلاث لو جرت هذه الأحداث في الحياة الواقعية.

ج– ولا بأس أيضاً من أن يمتد نطاق وحدة المكان بحيث يشمل مدينة بأسرها أو قصراً بأكمله.. بحيث إذا تغير المكان – أي المنظر – لم يخرج عن حدود المدينة أو حدود القصر الذي تقع فيه الأحداث.

د– الإبقاء على عظامية الشخصيات، ولكن لا مانع من اتخاذ الوصيفات والأصدقاء في أدوار لا تعد أدواراً تافهة.

هـ– الإبقاء على الأسلوب الأرستقراطي على أن يكون أسلوباً واضحاً سليماً وشاعراً مع ذاك.

و– الكلاسية الحديثة لا تعرف الكورس ولا الأناشيد.

ز– إحلال الحب وأهواء النفس محل القضاء والقدر عند اليونانيين كمحور تدور حوله أحداث الرواية، ومن هنا أصبحت الكلاسية الحديثة ذات

نزعة عالمية، وهي بذلك تقترب من يوربيدز إلى حد ما.

وكان الكلاسيون الفرنسيون يتخذون موضوعات مآسيهم وملاهيهم من الموضوعات اليونانية أو الرومانية، أو من بطون التاريخ وأحداثه العظيمة، ثم يتجهون بالموضوع بعد ذلك وجهة نفسية "سيكلوجية" أو اجتماعية توائم الآداب الحديثة السائدة في القرن السابع عشر، ومن ثمة كانت الكلاسية الحديثة تعني بالروح، ولا تحفل كثيراً بالمظهر الذي لم يكن يزيد على إطار مادي سرعان ما ينساه المتفرج وهو يشاهد المسرحية.. هذا مع بروز الناحية الفكرية والمنطق العقلي الذي يساعدنا على الفصل بين الحق والباطل، وما هو شخصي قد لا ينطبق علينا جميعاً، وما هو كلي يتناول مشكلات المجتمع وينطبق على الناس في كل زمان ومكان. وهكذا تتميز الكلاسية بأنها غير شخصية، فإذا تحدثت إحدى الشخصيات عن متاعبها أخذت تعلل وتوضح الأسباب التي تجعل المشكلة مشكلة عامة يحتمل أن يقاسي منها أي إنسان.. ويكون هذا في غير مبالغة ولا خروج على ما هو معقول. ولذلك تكثر في المسرحيات الكلاسية الحديثة الأحاديث الفردية "المنلوجات" الطويلة والمناقشات التي يبطؤ معها الفعل وتقل الحركة.

ولقد كانت الكلاسية الحديثة شديدة الشبه بالكلاسية اليونانية من حيث إنها كانت تتجه إلى تسلية الخاصة، كما لاحظ أولس جليوس **Aulus Cilius** الذي أطلق على المذهب هذا الاسم، ومن حيث إنها كانت تتناول المشاكل النفسية والأزمات الروحية؛ وقد اختصت الملهاة الكلاسية الحديثة في معظم أحوالها بتضحيك المجتمع على سخافاته وأعراضه الأخلاقية والسلوكية، حتى أطلقوا على موليير: "المشرع وواضع قوانين السلوك للمجتمع!".

وإذا صح أن الكلاسية كانت تتجه إلى تسلية الخاصة؛ فقد نجحت في رفع طبقات الشعب إلى منزلة هذه الخاصة بما كانت تقدمه إلى تلك الطبقات الشعبية من دروس في أزمات الروح، والمشكلات النفسية في عالم المأساة، وما كانت "تشرح" به سلوك الناس وأخلاق النماذج البشرية في عالم الملهاة.

وأعظم من يمثل المأساة الكلاسية الفرنسية كوريني.. ونجمها اللامع راسين.

بيير كورني:

وقد استطاع كورني أن يجمع بين محاسن تلك الفترة المضطربة التي سبقته والتي كان المسرح الفرنسي طوالها يتلمس طريقه إلى الأوج الذي بلغه في فترته الكلاسية الذهبية؛ لقد استطاع كورني أن يجمع بين محاسن هذه الفترة وأن يمهد الطريق لراسين العظيم. والذي يقرأ كورني لا يحصل منه على اللذة التي يحصل عليها من يشاهده فوق المنصة.. حيث يرى فنه ويسمع شعره.. وكورني رومانسي الروح؛ كلاسي الاتجاه.. وقد نظم مسرحيته "السيد" في تلك الفترة التي لم تكن ملامح المذهب الكلاسي الحديث قد استبانت وتحددت معالمها.. ولقد لقيها المتنطعون بحملة من النقد الظالم، مع أنها هي المسرحية التي فتحت للمسرح الفرنسي أبواب الخلود. وقد عاد كورني فالتزم حدود المذهب الكلاسي ليبرهن الناقديه على أنه لا يعجزه ما يقتضيه هذا المذهب من قيود وقوانين، ولكنه مع ذاك لم يستطع التخلص نهائياً من روحه الرومانسي. والسمة الغالية على مسرحيات كورني هي الروح المثالي.. إنه أقرب إلى إسخيلوس – الذي كان يصف الناس كما يجب أن يكونوا في نظره – منه إلى سوفوكلس الذي كان يصفهم كما خلقهم ربهم.. ومأساته "السيد" شاهد على ذلك، بل كل مآسيه الأخرى.

السيد:

كان الفتى الفارس الشاب رودريج مولعاً حباً بالفتاة الفاتنة شمين.. وكان رودريج ابن قائد جيش قشتالة السابق الذون دييج.. هذا الرجل الطيب الأمث الخلق وقع عليه اختيار الملك فردينند ملك قشتالة ليكون مربياً ورائداً لولي عهده.. وكانت شمين ابنة الكونت جوميز القائد الحالي لجيش قشتالة، وكانت تبادل رودريج حباً بحب وميلاً بميل.. وكان الوالدان متفقين على خطبة الفني للفتاة.

كانت الفتاة أوراك ابنة الملك فردينند مجنونة غراماً بالفتى رودريج؛ لكنه كان غراماً يائساً، لأنها من سلالة الملوك الذين تتدفق في عروقهم الدماء الزرقاء.. أما رودريج فكان من العامة، وإن كان أبوه قائد الجيش القشتالي السابق.

ولما وقع اختيار ملك قشتالة على الدون دييج، والد رودريج، ليكون رائداً ومربياً لولي عهده غضب والد شمين جوميز، وسخط على الرجل الطيب، وسلقه في قيادة الجيش.. لأنه كان يرنو بعينيه إلى ذلك المنصب الرفيع الأسني، الذي لا يعدله أي منصب في الدولة.. وفي حديث بينه وبين دييج وهما منطلقان من لدن الملك، بعد تلك الجلسة التي تم فيها اختياره لدييج ليكون رائداً لولي عهده، تطور الكلام واحتد، وانتهى بأن لطم جوميز الرجل الطيب على حر وجهه لطمة أطارت الصواب من رأس دييج الذي عجز عن استلال سيفه ليثأر لنفسه من الرجل الذي أهانه.

وينصرف الكونت جوميز بعد أن يوسع الدون دييج سخرية واستهزاء.. وبينما يكون الدون دييج في هذا الموقف الصعب، إذا ولده رودريج يقبل،

فيهتف به أبوه: "أي بني: رودريج.. إن كان حقاً أن الدم الذي يتدفق في عروقك هو من دمي، فائأر لأبيك!".

– "ممن يا أبي؟ وماذا حدث؟".

ويفصل الوالد ما جرى بينه وبين جوميز لولده.. فيضرب الظلام في عيني رودريج، ويدور رأسه أسى وحسرة.. إذ يرى قلبه وعقله يصطرعان، بين شمين الحبيبة، وبين دييج الوالد المجروح الكرامة المهدر الشرف.

على أن رودريج يفصل بين عقله وقلبه آخر الأمر، ويقرر الثأر لأبيه.

ويلقى الشاب خصمه ووالد حبيبته ومعبودة قلبه فيتحداه ويطلب مبارزته، لكن قائد الجيش القوي يعجب له وينصح إليه بالتعقل والتروي، ويذكره بشمين ويحاول يخويفه بأنه لا يزال غضاً لدن العود، وأنه يطلب مبارزة أقوى فارس في إسبانيا كلها.. وخير له أن يرحم شبابه.. ولا يركب رأسه.. إلا أن هذا كله لا يثني عزيمة رودريج.. بل يهجم على الرجل، ويضطره إلى النزول.

ويغادر الخصمان المسرح.. ويقتل رودريج والد الحبيبة.

ويصل الخبر الأسود إلى شمين فتقيم الدنيا وتقعدها، وتهرع إلى الملك لكي يأخذ لها الثار من حبيبها بدم والدها.. الذي كان ركناً من أركان الدولة، وسيفاً للملك!..

ويؤجل الملك النظر في المشكلة حتى يسمع الأطراف المعنية.. ولكن شمين تصر!

ويلقى رودريج حبيبة القلب ومنية النفس، ويقدم إليها السيف الذي قتل

به أباها لكي تثأر لنفسها به.. ولكن من؟ وممن؟ إنها تصرفه وهي تذوب أسى.. وحباً!

ويلقى دييج الأب رودريج الابن فيعرض عليه أن يقود هؤلاء الجنود الخمسمائة الذين أعدهم والده لمحاربة العرب القادمين لمحاربة قشتالة، وأن يضم إليهم من يرى أن يضمهم من الأهالي الأسبان، ثم يذهب هو للقاء الغزاة، فإذا انتصر شفع له انتصاره عند الملك فيصفح عنه لقتله قائد جيشه، وإذا قتل قتل في ميدان الشرف والجهاد دفاعاً عن حومة البلاد.. لا مقتولاً كما يقتل المجرمون جزاء ما جنت أيديهم.

ويعجب رودريج بالفكرة، وينهض للقاء العرب.. ويلقى أعداء البلاد فينتصر عليهم، ويعود من ميدان الوغى ظافراً مؤزراً، وتهتف البلاد كلها باسمه، ويلقبه مواطنوه بلقب "السيد".. نفس اللقب العربي الذي يلقب به العرب ساداتهم.

ويعلم الملك بما كان من أمر رودريج فيفرح بالنصر أيما فرح، ويلقى السيد فيهنئه ويمنحه لقب "السيد" منحة رسمية.. ثم يصفح عنه ويغفر له قتله قائد جيشه؛ بل يعهد إليه بمنصب القائد المقتول.

وتعلم شمين بذلك فتحضر ساخطة ناقمة؛ لتطالب الملك بدم أبيها.

وهنا تبدو للملك فكرة لطيفة.. إنه يطلب من رودريج أن يختبئ في الغرفة المجاورة.. ثم يلقى شمين التي تسفح دموعها بين يديه، وتلح في طلب الثأر للوالد المقتول.. ولكن الملك يطلب إليها أن تطمئن.. ويدعي لها أن رودريج عاد من المعركة وهو مثخن بجراحه، ولم يكد الملك بلقاء ويهنئه حتي أسلم المسكين روحه لبارئها!

وعند ذلك يبدو الحزن في وجه شمين، وتضطرب، ولا تملك إلا أن تنعي حبيب القلب ومنية الفؤاد.. فإذا رأى الملك ذلك عاد فطمانها، ودعا رودريج فبرز من الغرفة المجاورة، فتخزى شمين، وتدعي أن ما بدا عليها من الحزن والاضطراب إنما كان سببه أن رودريج مات ولم تثأر منه لوالدها..

ولا ينطلي ذلك على الملك.. وهنا تقول شمين: إن ثمة من سوف يثأر لها.. إن ثمة هذا الدون سانش، الفارس المغوار الذي كان شغوفاً بشين غراماً، إنه سوف يبارز رودريج، وهو لا بد قاض عليه!

ويطرب الملك للفكرة، ولكنه يقول: بل الفائز من البطلين هو الذي لا بد أن يصبح زوجاً لها!

وتسكت شمين دليل الرضا!

ويذهب رودريج للقاء شمين ووداعها، ويحدثها أنه ذاهب للقاء حتفه، لأنه لا يستطيع أن يقتل رجلاً يحارب بذراع شمين!

وتهلع شمين، وتوصي رودريج بأن يحارب وينتصر، لأنها لا تقبل أن يقتل رجل – مهما يكن – الرجل الذي استطاع أن يقتل أباها، وهو أشجع الشجعان!

وتقع المبارزة، ويهزم رودريج خصمه، لكنه لا يقتله، وهو يبقي عليه بثمن بخس.

إنه يبقى بشرط أن يحمل السيف الذي جرحه به، والذي لا يزال يقطر من دمه، فيذهب به إلى شمين لينهي إليها نبأ انتصاره عليه!

ويقبل البطل المهزوم، وما أيسره ثمناً لحياته!

ويذهب سانش إلى شمين التي لا تكاد تراه حتى تظن أنه قتل رودريج، فينخلع قلبها، وتهدم الدنيا فوق رأسه، وكلما حاول تهدئتها ليبلغها ما حدث عادت إلى الصخب والضجيج، وعادت إلى سبه ولعنه.

وهنا يبرز الملك.. فيهدئ من ثورتها، ويطمئنها على منية النفس، ويزف إليها نبأ انتصار الحبيب!

***

ويعد.. فهل هذه مأساة؟ وهل هي من المذهب الكلاسي؟ أو هي من صميم المذهب الرومنسي.. المذهب الذي لا يعرف القيود ولا الحدود ولا القوانين.

أين الوحدات؟ أين البساطة وقلة التعقيد؟ أين تغليب العقل على العاطفة؟ على القارئ أن يتولى الإجابة على ذلك كله بنفسه.

***

سِنًّا: Cinna (مسرحية كلاسية لكورني)

كان أغسطس إمبراطور الرومان العظيم قد قتل خصمه تورانيوس كما قتل غيره من المتألبين عليه، وذلك في سبيل استقرار الملك واستتباباً لدعائم السلام في البلاد، وكان لتوراتيوس ابنة صغيرة جميلة اسمها أميليا فتبناها أغسطس رحمة بها، ونشأها في قصره مع ابنته وخاصة بيته، عسى أن ينسيها ذلك مأساة أبيها، ولكن الفتاة لم تكد تكبر وتشب عن الطوق حتى ذكرت غدر قيصر بوالدها فأقسمت لتنتقمن منه للأب المفتول؛ ولكن كيف؟ كيف تنتقم فتاة لا حول لها ولا قوة من إمبراطور عظيم قوي يسيطر على معظم العالم المعروف وقتذاك؟

وكان الأميليا حبيب يهيم بها حباً، وكان هذا الحبيب هو "سنًا" صديق الإمبراطور ونجيه وأوفى رجال الدولة له.. فتطلب إليه أميليا في إحدى النجويأت بينهما أن بقتل لها قيصر، وتقول: إنها لن تقبله زوجاً لها إلا إذا مهرها ذلك المهر.

وتدور الدنيا برأس سنّا، إذ كيف يقتل صديقه الرجل العظيم الذي ارتفع برومة ودوخ الدنيا بأسرها، وجعل الرومان سادة العالم؟ إن سنّا يتوسل إلى أميليا أن تكلفه بنقل جبال الألب على أن تعفيه من ذلك الطلب.. لكنها تصر.. فلا يملك المسكين إلا أن يمتثل، ولاسيما بعد أن تتهمه بالجبن وقلة الوفاء لمن يدعي حبها. ويجتمع سنّا بطائفة من زملائه لتدبير مؤامرة اغتيال الإمبراطور، ويكون من بين المؤتمرين بطل آخر وشريك لسنّا في حب أميليا يقال له مكسيم. وبينما المؤتمرون مجتمعون يدبرون ويفكرون إذا برسول الإمبراطور يدعوهم إلى قيصر، فيسقط في أيديهم، ويحسبون أن أمر مؤامرتهم قد افتضح.

ويلقون أغسطس الذي يفاجئهم بأنه سئم الملك، وأنه يستشيرهم فيما اعتزمه من النزول عن العرش والتخلي عن الحكم!

إذن فالقيصر لا علم له بأمر مؤامرتهم!

ويبدأ سنذا فينصح للإمبراطور بالاحتفاظ بعرشه، والاستمرار في الحكم، إيثاراً لصالح البلاد التي لا تدين بالطاعة إلا له، والتي تعرف للإمبراطور العظيم ما قدمت يداه لها من خير.. ثم يرى سنّا أن ترك الأمر لشعب يحكم نفسه بنفسه هو شر ألوان الحكم، والإمبراطور لا يرضى بذلك أبداًا!! وينزل الإمبراطور على رأي سنّا بعد جدل طويل، وتقليب أوجه الرأي، فيستبقي

فإذا خلا سنّا إلى مكسيم، إذا هذا يلومه ويثرب عليه.. إذ كيف تتاح الفرصة للتخلص من أغسطس المستبد، وتُتاح دون إراقة قطرة من الدم.. فإذا سنّا زعيم المتآمرين هو الذي ينصح للطاغية بالبقاء، وإذا هو الذي يصر على ذلك لصالح البلاد و مجد رومة؟ ما هذا النقاق؟!

ولكن سنّا يدفع ذلك بأن قيصر لا بد أن يقتل وهو إمبراطور قائم بالحكم، لأن ذلك هو مهر أميليا.. ولو أنه ترك الحكم لم يستطع سنّا أن يقدم لها هذا المهر.

وينفرد مكسيم فإذا هو المحب الغيور الناقم على سنّا، وإذا هو يطلب رأي مولاه "أوفورب" فينصح له إذا أراد الفوز بأميليا أن يفضح سر المؤامرة إلى الإمبراطور.

ثم ينفرد سنّا فإذا ضميره يكاد يقتله من هول ما يدبر من اغتيال صديقه الإمبراطور.. وتفجأه أميليا وهو فريسة لوخزات هذا الضمير فتعيره بالجبن، وبأنه غير كفء لها ما دام خوازاً جباناً منخوب القلب.. وتفتك هذه الكلمات بنفس ما قيعان هما بأنه سوف يقتل قير ليثبت لها أنه ليس كذلك، لكنه يقول: إنه سوف ينتحر بيده بعد هذا، حتى لا يقضي عليه ضميره.

ويذهب أوفورب إلى الإمبراطور فيخبره بنبأ المؤامرة، ثم يقول له: "إن مولاه مكسيم فدحه الأمر فانتحر غرقاً في نهر التيبر، ولأن ضميره لم يطق حمل تهمة الوشاية بصديقه سنّا".

ويدهش قيصر، ويخلو إلى زوجته بطلب إليها الرأي، فتنصحه بالمغفرة والعفو لأنه أحسن ما يتحلى به الحاكم القادر.. لكنه لا ينتهي إلى شيء!

ويخلو المسرح.. وتدخل أميليا منتظرة أن تتلقى نبأ مصرع قيصر، قاتل أبيها ولكن مكسيم يدخل ليتوسل إليها أن تفر معه؛ لأن الإمبراطور قد علم نبأ مؤامرة سنّا، وهو لا بد مقضي عليه. لكن أميليا تشم رائحة الخيانة في حديث المحب الغادر، فتأبى إلا أن تكون وفية لسنّا.. وهنا يصمم مكسيم على قتل سنّا قبل أن يقتل هو والمتآمرون.

وفي الفصل الخامس والأخير يدعو الإمبراطور سنّا فيجري بينهما حوار وعتاب طويل، ويسأله كيف سولت له نفسه بعد الذي غمره به من فضل، وبعد أن جعله نجيه ومستشاره في مهام الحكم أن يفكر في قتل صديقه أغسطس.. ويحاول سنّا أن يتنصل من تبعة المؤامرة، لكن الإمبراطور يكشف له جميع أسرارها وما دار بين المتآمرين وعلى رأسهم سنّا؛ هنا تدخل أميليا لتقول: إنها هي المتآمرة الأولى، وإنها هي التي دمرت كل شيء، فإذا عاتبها قيصر ذكرت له اياها الذي قتله – ولكن سنّا يعود فيعترف بأنه رأس المتآمرين، وذلك إبقاء على حبيبته أميليا.. ثم يدخل مكسيم فيعترف بخيانته.. وهنا يبدو الإمبراطور العظيم في كل نبله وكرمه.. فيغفر لهم جميعاً، لأنه سيد نفسه، كما أنه سيد العالم.

ويعهد لسنا بمنصب كريم، ولمكسيم بولاية خارج البلاد.

ويتزوج سنّا أميليا على يد إمبراطور الرومان.

***

ولعلك تستطيع أن تدرك أن كورني في سنّا قد أتقن المذهب الكلاسي بعد أن أفلت منه زمامه في "السيد"، وإن تكن "السيد" أروع من سنّا وأعظم بما لا يقاس.

أندروماك:

مأساة نظمها راسين (١٦٦٧م) وحافظ فيها محافظة عجيبة على وحدة الزمان، غير أنه وزع الفعل توزيعاً عادلاً على أبطالها الأربعة: بيروس وأندرومالك وأورست، وهرميون، حتى لا تكاد تميز من هو بطل المأساة الأول (إن لم تكن أندروماك).

***

انتهت حرب طروادة بسقوط المدينة الخالدة في أيدي اليونانيين الذين قتلوا الرجال وسبوا النساء والأطفال وعادوا إلى أوطانهم بعد طول الغياب عنها. وكانت أندروماك زوجة هكتور بطل طروادة العظيم الذي قتله أخيل ومثّل به من تصيب بيروس ابن أخيل. وعاد بها بيروس إلى بلاده أبير (ألبانيا والصرب اليوم).. ولم نكد عيناه تقعان على أندروماك حتى أغرم بها، وفني فيها حبا.. فقد زادها الحزن لما أصاب بلادها وزوجها ومواطنيها فتنة حسنة.. ولعل الجمال الحزين أفتك أنواع الجمال كما يقول الشعراء.. وكانت أندروماك تصحب معها ولدها الصغير أستياناكس ابن هكتور العظيم.

وكان أخيل قد خطب من منلوس ملك أسبرطة ابنته الجميلة المفتان هرميون بنت هيلين الحسناء التي كانت سببًا في حرب طروادة؛ لتكون زوجة لولده بيروس فلما عاد بيروس إلى أبير وجد تلك العروس هرميون في انتظاره هناك! لكنه كيف يتزوجها وقد أصبح الفؤاد مشغولاً عنها بغيرها؟ وبمن؟ بأندروماك أجمل حزينة في العالم كله!

إذن.. فليهملها بيروس حتى يستطيع أن يستميل إليه أندروماك، تلك الزوجة الوفية لزوجها، البارة بولدها، والتي لا يمكن أن تنسى!

وفجأة يحضر إلى أبير الملك أورست موفداً من قبل الملوك اليونان جميعاً لكي يعود بالغلام أستياناكس ين هكتور إلى بلاد اليونان لكي يقتلوه هناك حتى. لا يكبر ويفر إلى طروادة، ويستعد هناك لمحاربة بلاد اليونان ثأراً لقومه ولبلاده ولمقتل أبيه. هكذا قرر ملوك اليونان.. وهكذا أرسلوا أورست ليسفر عنهم عند الملك بيروس.

ولا يكاد أورست ينزل إلى البر في أبير حتى يلقاه صديقه وأستاذه القديم الشيخ بيلاد، الذي لا يكاد يعرف فيم أقدم أورست حتى يخبره ما كان من أمر بيروس وأندروماك وهرميون، فيذهل أورست، ويتحرك في قلبه هواه القديم.. فقد كان هو مولعاً بحب هرميون.. ولا يزال.. وهذه فرصته للفوز بحبه القديم الذي لم تخمد ناره ولم يهدأ أواره!

وكان الملك منلوس قد طلب من أورست أن يعود بابنته هرميون إذا لم يقبل بيروس تسليم أستياناكس. فيا لها من فرصة!

ويلقى أورست صديقه بيروس، ويطلب إليه تسليم الطفل، ولكن بيروس يغضب، ويعجب لهؤلاء الملوك اليونانيين كيف يفكرون؟ وكيف يطلبون ما ليس لهم؟ ويرفض تسليم ابن هكتور لأعداء هكتور.. وإذا ذكر أورست هرميون لم يبال بيروس أن يصرح لها بالعودة إلى بلادها إجابة إنها.. أمامه.. فليعد بها إذا شاء!

فإذا خرج أورست رأينا أندروماك آتية من ذلك الجناح الذي تقيم به في القصر عابرة طريقها لزيارة ولدها في الجناح الآخر، وكان بيروس يفرق بينهما عامداً لكي يثير فيها وجدها حتى ترضى أن تتخذ منه زوجاً لها.. وهنا يسألها بيروس عما إذا كانت لا تزال في تأبيها ورفضها اليد التي لا تزال ممتدة

إليها.. وتجيب أندروماك جواب الحرائر المحزونات اللاتي قصم الحزن ظهورهن، متوسلة إليه أن يتذكر أنها زوجة بطل، وأم غلام، وابنة بلاد مغلوبة على أمرها.. وألا سبيل مع ذلك كله إلى زواج! وعند ذلك يخبرها بنية أورست وما يطلبه ملوك اليونان من تسليم ولدها إليهم حتى يأمنوا شره إذا كبر.. وأنه مستعد إذا رضيته زوجاً أن يتخذ من ولدها ابناً له يحميه ويدفع عنه غائلة الأعداء.. وليس هذا فحسب.. بل هو مستعد أن يناصر ابنها إذا أراد محاربة أعدائه اليونانيين وأن يكون معه ضدهم... إلا أن هذا كله لا يدير رأس أندروماك.

ويلقى أورست هرميون فينتفض له قلبها، وتلح عليه أن يعدّ العدة لكي تهرب معه إلى بلادها، وتعده إذا هو أفلح في هذا أن تكون له.. فيعاهدها أورست على ذلك.

وتنتهي أندروماك من زيارة أبنها، ويلقاها بيروس مرة أخرى، ويعيد عليها ما عرضه أولاً، لكنها لا تتزحزح عن موقفها.. وهنا يصارحها بأنه مضطر إذن أن يسلم ولدها إلى أعدائه ليقتلوه.. لكنها ترجوه ألا يجعل قبولها الزواج منه بالرغم من أحزانها وأوجاع نفسها ثمناً لنجاة الطفل وإنقاذه من الموت الذي يتربص به.. بل أحرى به أن تدفعه مروءته ورجولته إلى إنقاذ أستياناكس الذي لم يجن ذنباً ولا ارتكب وزراً.

وهكذا يخيب رجاء بيروس العاشق، ولا يجديه تهديده فتيلاً، فيعزم على الذهاب إلى هرميون يسترضيها ويبشرها بتمام زفافهما الليلة!.

ولا تكاد هرميون تتلقى من بيروس تلك البشرى حتى تضحك لها الدنيا، وحتى تزهر في فؤادها ورود السعادة جميعاً.. وها هي ذي تجلس إلى مرآتها

لكي تستعد وتتزين.. فلم يبق على موعد الزفاف إلا ساعات!

وفيما هي كذلك إذ يدخل إليها أورست يقول لها: إنه قد أعد السفن، وأن كل شيء على أحسن ما يرام، وأن الفرار الفرار!

لكن؟ ماذا؟ إن هرميون تستهزئ به وتسخر منه، وتنكر أنها قد طلبت منه شيئاً أو كلفته بشيء! وأنها سوف تزف إلى حبيب القلب ومنية النفس بعد ساعات!

ويسقط في يد أورست، ولا يدري بماذا يجيب! إن هذا انقلاب مفاجئ، وخيبة آمال محطمة! فيمضي وهو لا يكاد يرى طريقه!

وتذهب أندروماك إلى هرميون تلتمس منها أن ترجو بيروس ألا يسلم ابنها إلى أعدائه.. بعد أن علمت أن الزفاف سيتم الليلة.. ولكن هرميون المنتصرة.. بل المنتشية بخمرة النصر.. تنتهزها فرصة لإذلال أندروماك، ضرتها وغريمتها في قلب بيروس، فتقول لها: "ولماذا لا تجربين عينيك الجميلتين في ترويض قلب بيروس، وإرغامه على الأيسلم ولدك إلى أعدائه؟".

وتكون هذه نقطة تحول في المأساة!

إن أندروماك مهما تكن فلن تكون إلا امرأة لها كبرياؤها وعزة نفسها! إنها نجيب هرميون! "أهكذا؟ إذن.. فسوف أجرب؟!".

وتخرج من عند هرميون فتلقي بيروس صدفة، فينتهز الرجل هذه الفرصة ليضرب آخر سهم تبقى في جعبته؛ ولا يكاد يلقي سؤاله على أندروماك حتى ترجوه أن يمهلها قليلاً حتى ترى رأيها!

ويطرب بيروس.. ولا ينسي هرميون فقط، بل ينسى الدنيا وما فيها ومن

فيها! وتلقى أندروماك وصيفتها التي تنصح لها بالاستجابة لبيروس إنقاذاً للطفل، وليس خيانة لهكتور!

وتقول أندروماك : إنها سوف تستخير روح هكتور، والظاهر أن روح هكتور قد أباحت لها الاستجابة حتى ينجو الطفل.

وتلقى أندروماك بيروس فتجيبه إلى ما كان يصبو إليه من البناء بها والزفاف عليها.. وتعلم هرميون بانعكاس الريح فتضطرب الدنيا من تحتها، وترسل وصفتها لأورست فيحضر فتطلب إليه أن يغتال بيروس، وأن يقدم إليها رأسه مهراً لزواجهما إن كان حقاً يهواها ولا يزال يبقي على حبها!

ويحاول أورست أن يقنعها بأنه سفير وليس قاتلاً.. ولكنها تصر.. فإذا تردد رمته بالجبن والخور وانخذال العزيمة.. وعند ذلك ينفي عن نفسه الجبن فيقول لها: إنه سوف يقتل بيروس الليلة، وهو جالس على المنصة إلى جانب عروسه أندروماك.. لكنه سوف يقتل نفسه بعد ذلك مباشرة! وذلك لتعلم هرميون أن أورست الذي قتل أمه لن يجبن عن قتل أحد من الناس، لكنه يفعل ذلك برهاناً على حبه وصادق هواه..

فإذا خرج من لدنها أرسلت وصيفتها في إثره لتقول له: "لا تنس وأنت تطعن بيروس أن تقول له – إنه خنجر هرمون الذي يطعنك!".

ويذهب أورست إلى الهيكل ليقتل بيروس؛ لكنه يجد هناك هرجاً ومرجاً.. لقد سبقه جنوده اليونانيون إلى قتل الملك لما علموا أنه يأبى تسليم الطفل، ويابى إلا أن يتزوج الطروادية!

ويسرع أورست بالعودة إلى هرميون التي لا تكاد تسمع النبأ من شفتيه حتى تثور به وتقذف بالحمم من فمها في وجهه: "أيها الجبان كيف قتلت

حبيبي؟ كيف سولت لك نفسك أن تقتله! كان يجب أن تفهم أن محبة ولهانة هي التي كلفتك بهذا!".

وتطير هرميون إلى المعيد لتقتل نفسها على جثمان بيروس.

وليس أندروماك التاج، وتعلن أنها لا بد أن تنتقم لزوجها من قاتليه.. وهي لذلك نقود أهل أبير لمطاردتهم.

ويقف أورست وحده في المسرح حائراً زائغ العينين.. ليموت كمداً وحسرة!

***

الكلاسية الحديثة خارج فرنسا:

أشرنا – فيما مر بك من هذا الحديث الخاطف – إلى قيام المذهب الكلاسي الحديث في إنجلترا على يد الراهب رايمر (١٦٤١-١٧١٣) ثم ما أداه للمذهب فيما بعد الشاعر جون دريدن، وبوب، وبعض الذين كانوا يضيقون ذرعاً برومانسية شيكسبير فيما بعد.. كما أشرنا إلى قيام هذا المذهب في ألمانيا وما صنعه لنسج في كتابيه: "لا وكون،" وبحثه في "الشعر المسرحي في هامبورج"، وهما الكتابان اللذان تأثر بهما شلر وجونه.

أما في غير هذه البلاد فقد كان حظ المذهب الكلاسي الحديث من الضآلة بحيث لم يترك مؤيدوه آثاراً مسرحية ذات بال.

ولعل خير ما نظم دريدن هي مأساته "الكل في سبيل الحب All For love"، التي عارض فيها مأساة شيكسبير "أنطوني وكليوباترة"، والتي قصر حوادثها على حصار خصوم أنطوني له في الإسكندرية "ضماناً لقانون

الوحدات الثلاث؟" ومن هنا تفوق عليه شيكسبير الذي وسّع مجال مأساته بحيث جعله يشمل ما بين روما والإسكندرية، كما عدد حوادث المأساة ولم يحصرها في عقدة واحدة كما صنع دريدن.

ناثان الحكيم:

كتبها لسنج الألماني سنة ١٧٧٩، وجعلها في ثلاثة فصول، مخالفاً بذلك ما أوصى به هوراس، وما أخذ به معظم الكلاسيين.. و"ناثان الحكيم" أشبه بمنظومة مسرحية قصصية فلسفية هدفها التسامح الديني وتقريب أوجه النظر بين المسيحيين والمسلمين واليهود؛ وقد أحتفظ لها السنج بقانون الوحدات وإن عقد وحدة الموضوع قليلاً.

***

فهذا ناثان رجل الأعمال اليهودي يعود إلى بيت المقدس بعد رحلة تجارية فيعلم أن ابنته بالتبني ركا **Recka** قد أنقذت من حريق شب في بيته على يد راهب ألماني من فرسان الحرب الصليبية الثالثة الذي أسرته جيوش صلاح الدين الأيوبي، ثم أطلق السلطان سراحه لشبه شديد بينه وبين شقيق السلطان الذي لا يدري أين هو الآن.

ويذهب ناثان الذي كان يصفه الناس "بأن الله أعطاه أعظم عطاياه وهي الحكمة، وأتفه ما يهبه لمخلوق وهي الثروة لكي يشكر الراهب الفارس الألماني الذي كان يذهب يوميا للقيام بجولة مباركة حول قبر سيدنا عيسى "المخلّص". لكن الراهب لا يقبل شكر الحكيم اليهودي ويرفض هديته ويرده أول الأمر أقبح رد، ويقول للرجل: "فإذا أبيت إلا أن تقبل هدية من يهودي فسآخذ هذا الوشاح الذي لفحته النار وأنا أنقذ ابنتك.. وعندما يصبح أسمالاً

فلسوف أعود إليك الأقترض منك مالاً لكي أشتري وشاحاً غيره".

وهنا يتناول ناثان الوشاح، ولشدة دهشة الراهب الفارس يرى عبرة تترقرق في عين اليهودي ثم تستقر على الوشاح.. فيعجب، لأنه لم يكن يظن قط أن ثمة يهوداً صالحين في أي ركن من أركان العالم، ويجيبه ناثان(!): "بل ثمة أناس صالحون في كل فج يا صديقي، لأن الشجرة الحياة أفرعاً كثيرة وجذوراً.. ولا يعقل أن أعلى فرع من هذه الشجرة هو وحده الذي نما من أمنا الأرض.. ونحن يا بني لم نكن الذين اخترنا لأنفسنا الجنس الذي ينتمي إليه كل منا.. إن اليهود والمسلمين والمسيحيين كلهم لأدم.. وكلهم أناسي.. فدعني أتعشم أنني وجدت فيك إنساناً!".

ولا يملك الفارس الراهب إلا أن يعتذر، ويتناول يد ناثان مصافحاً، ويتعرف الرجلان كل منهما إلى أخيه.. فإذا سمع ناثان اسم صاحبه بدا عليه العجب حين يعرف أن اسمه "كيردفون ستوفن".. إلا أنه لا يقول شيئاً، لأن رسولاً يصل فيستدعيه للقاء السلطان صلاح الدين الذي يريد أن يستدين من اليهودي قرضاً.

ولا يكاد السلطان يجتمع باليهودي حتى يتأثر بحكمته ودماثة خلقه، ولا يملك إلا أن يسأله عن أية الديانات الثلاث هي أصح الديانات في نظره؟ وهنا يقص عليه اليهودي القصة الطريفة التالية:

"كان هناك رجل يا مولاي يملك يوماً ما خاتماً ثميناً كان من يلبسه يفوز برضا الله ومحبة الناس، مهما يكن هذا الذي يلبسه، ولما مات مالك الخاتم تركه لأحب أبنائه إلى نفسه، ولما مات هذا الابن ترك الخاتم بدوره لأحب أولاده إليه.. وهكذا دواليك.. حتى انتهى الخاتم إلى رجل كان له ثلاثة أبناء،

وكانوا جميعاً أثيرين إلى نفسه، ولا يفضل أحدهم أخاه في قلب أبيه.. وحار الرجل فيمن يعهد إليه بالخاتم المبارك منهم.. وأخيراً قرر أن يصنع خاتمين جديدين مثل الخاتم المبارك تماماً، وأن يعهد إلى كل من أبنائه بخاتم من الخواتم الثلاثة، ولكن هذا لم يمنع نشوب الشقاق بين الأبناء الثلاثة، كل منهم يدعي أن خاتمه هو الخاتم المبارك الأصيل.. تماماً كما بتنازع اليهود والمسلمون والمسيحيون حول دياناتهم، وأيها الديانة الأصلية!

وأخيراً يلجأ الأبناء الثلاثة إلى أحد القضاة ليفصل بينهم، فيقول لهم القاضي:

إذا كان كل منكم قد تسلم خاتمه من يد أبيه مباشرة على أنه هو الخاتم الأصيل المبارك فليستمر في اعتقاده هذا.. وفيم الخلاف، وقد كان أبوكم بحبكم جميعاً ويسوى بينكم في حبه، وقد كان أقصى ما يتمناه هو أن يقيم كل منكم على محبته لأخيه؟!".

ويسر السلطان بهذه القصة اللطيفة ويبلغ منه التأثر مبلغه، ويأذن لناثان الحكيم بالانصراف، لكن ناثان يعرض على السلطان القرض، ولا يشترط إلا أن يأذن له صلاح الدين بأن يسترد من القرض جانباً يسدد به دينه الذي يدين به للفارس الراهب الذي أنقذ ابنته.. ويتذكر السلطان الفارس، ويأذن لناثان في أن يصحبه معه إلى بلاطه.

وفي الوقت نفسه علم الفارس الراهب من بعض رفاق ركا أنها فتاة مسيحية سرقها ناثان وهي طفلة، ونشأها على أنها يهودية.. وتلك جريمة لو اكتشفت لكان عقاب مرتكبها الموت.. وكان الفارس الراهب قد أولع غراماً بركا، ومن ثمة قرر أن ينقذها من هذه الضلالة اليهودية؛ ولذلك فهو يتحدث

بما بلغه إلى البطريق المسيحي الذي يرسل أحد رهبانه ليتجسس له على ناثان.

إلا أن هذا الراهب لا يكاد يرى ناثان حتى يعرف فيه ذلك المحسن القديم المشهور فيسأله قائلاً: "هل تذكر أن أحد أصحاب الضياع قد عهد إليك منذ ثماني عشرة سنة بطفلة مسيحية لتتعهدها برعايتك؟ إنني أنا هذا السيد.. أما الطفلة فهي ابنة وولف فون فلنك، وكانت أمها قد توفيت حينئذٍ، وكان أبوها قد اضطر إلى الفرار إلى غزة.. ثم لم يلبث أن توفي في عسقلان".

ثم يتولى ناثان إتمام القصة، فيقول: إنه لم يكن يتسلم الطفلة حتى قام المسيحيون بمذبحة أهلكوا فيها جميع اليهود في المدينة، بمن فيهم زوجة ناثان، وأولاده السبعة الذين أرسلهم إلى قرية أخيه ليرعاهم.. ومن ثمة أقسم ناثان على الحقد والكراهية لجميع العالم المسيحي.. إلا أنه تقبل الطفلة المسيحية مع ذاك، وطبع على خدها قبلة أبوية، وعدها منحة من إله السموات وعوضاً له عن أبنائه المقتولين المحبوبين.

ثم يسأل الواهب عما إذا كان اسم والدة الطفلة هو فون ستوفن، ويجيبه الراهب: "إنه يعتقد أن هذا هو اسمها، لكنه سوف يحضر له كتاب صلوات صغير وجده في جيب والدها المتوفى، وقد كتب بياناً بأسماء أقاربه وأقارب تلك الزوجة".

وبعد ذلك يدعو السلطان ناثان الحكيم الذي بسط عليه صلاح الدين فيض رعايته كما يدعو ركا والفارس الراهب إلى قصره، ويعرض أن يتزوج الفارس ركا، ويطلب من ناثان مباركة هذا الزواج وقبوله:

– ناثان: "لا تطلب هذا مني أنا يا مولاي.. بل اطلبه من أخيها!".

– صلاح الدين: "ومن عسى أن يكون أخوها ذاك؟".

– ناثان: "إنه هو هذا الفارس الراهب الشاب!".

ويوضح ناثان اللغز، فيقول:

إن البيان الموجود في كتاب الصلوات يثبت أن اسم الفارس الحقيقي هو ليو فون فلنك.. وأن اسم أمه هو فون ستوفن، ومن ثمة فليو وركا هما أخ وأخته، وهما ابناً وولف فون فلنك، ثم يقول: إن وولف فون فلنك ليس إلا شقيق صلاح الدين "شقيقك يا مولاي"، وإن الفارس المسلم الذي يتسمى باسم ألماني هو فون فلنك بعد أن تأمته الفتاة المسيحية حباً.

وهكذا تجد قصة الخواتم الثلاثة شبيهاً لها من هؤلاء الإخوة الثلاثة.. اليهودي والمسيحي والمسلم.. ولاسيما بعد زواج الفارس المسلم من الفتاة المسيحية التي رباها ناثان اليهودي.

***

وليم ثل:

وإذا كنا قد لاحظنا أن مأساة السنج "ناثان الحكيم" ليست إلا قصيدة مسرحية فإن مأساة "وليم تل **Wihelm Tell**" التي نظمها شلر سنة ١٨٠٤ ليست إلا ملحمة مسرحية، وهي من سلسلة مسرحياته الرائعة التي كان يحاول فيها المزج بين المذهبين الكلاسي والرومنسي، وإليك خلاصتها:

كان جسلر **Gessler** الحاكم الظالم الطاغية للولايات السويسرية لا ينفك سادراً في غيه، ولا يتورع أن يسوم الناس الخسف وسوء العذاب، وقد بدأت العداوة الضارية بينه وبين وليم تل، أحد القناصة الشجعان، في أثناء

عاصفة هبت على بحيرة لوسرن، وذلك حينما تحدى تل أمواج تلك البحيرة التي كانت ترتفع كالجبال فحمل في زورقه أحد المزارعين الذي كان جنود جسلر يتعقبونه بأمر من سيدهم للقبض عليه، فعبر به تل البحيرة، غير مبالٍ بأمواجها المغضبة الثائرة: "لأن البحيرة تأخذها الرأفة بالرجل، أما جسلر فلا يمكن أن يلين قلبه له أبداً!".

ويشتد سخط تل على جسلر، ويشاركه الفلاحون هذا السخط عليه حينما يملأ الحاكم الطاغية جميع السجون بضحاياه المظلومين، وحينما يبني سجناً كبيراً جديداً في مدينة آلندورف لضحايا أكثر، وحينما يضع قبعته على عود من الخشب أمام ذلك السجن ويأمر كل مار بأن ينحني للقبعة، وإلا.. كان جزاؤه الموت! ومما زاد سخط الناس عليه أنه لم يبال بأن يسمل عيني رجل طاعن في السن لهنة من الهنات ارتكبها الرجل من غير قصد ولا عمد. وقد كان تل يقف بمعزل عن الثوار، إلا أنه كان يعدهم بمد يد المساعدة كلما احتاجوا إليها.

وكان يعطف على الثوار بارون عجوز هو البارون أتنجهوزن، إلا أن ابن أخيه ووريثه ألريك الرودنزي كان ضالعاً مع الطاغية جسلر ومن أنصاره لحب بينه وبين الفتاة برتا التي كان الطاغية وصياً عليها. وكان البارون لا ينفك ينصح لوريثه ألريك بأن الطاغية إنما يتخذ من برتا طعماً لألريك.. وأنه خليق به أن يلوذ بأذيال الثائرين الذين لا بد أن يتم لهم النصر والأمر في النهاية.. لكن أريك الذي كان دائماً يهرع إلى بلاط جسلر تعمي بصيرته لا يستمع إلى نصيحة عمه، يلوذ بأكناف جسلر.

وبينما يكون الريك وبرتا في رحلة من رحلات القنص إذا هي تهمس إليه بأنها لن تبادله حباً بحب إلا إذا انضم إلى الثوار لتحرير قومه من قبضة الطاغية.

ويتأهب تل للقيام بزيارة إلى والد زوجته، وهو أحد زعماء الثوار، ولكن زوجته تتوسل إليه عبثاً أن يؤجل ذلك حتى لا يعده جسلر في عداد أعدائه، لكن تل يصر على زيارة صهره؛ لأنه ليس لديه ما يخشى عليه.. ثم يتناول قوسه وسهامه، ويصطحب ابنه وولتر، ويمضي على بركة الله!

ويمر تل بالسجن الجديد، ويفوته أن ينحني احتراماً لقبعة جسلر فيقبض عليه حراس السجن، ويسعى عدد من الفلاحين في إنقاذه عندما تنطلق فرقة قناصة الحاكم في رحلة من رحلات القنص.. ويحضر جسلر فيطلب تفسيراً من تل لعدم إطاعة أوامره بالانحناء لقبعة الحاكم، فيعتذر تل بأن هذا إنما حدث سهواً.. ويقول جسر إنه سمع أن تل بطل من أبطال الرماية بالقوس.. ويؤيد ذلك وولتر ابن تل بقوله: "أجل يا سيدي.. إن والدي يستطيع أن يصيب تفاحة بسهمه على بعد مائة ياردة!".

وهنا يقول جسر: "حسن.. فلا بد أن تبرهن على براعتك هذه يا تل.. أصب بسهمك تفاحة من فوق رأس ولدك هذا على بعد مائة ياردة.. فإن لم تصب الهدف.. كان رأسك هو الثمن!".

وتنخلع قلوب المشاهدين.. ويجثو تل على قدميه أمام الحاكم الطاغية متوسلاً أن يسحب أمره الغاشم هذا.. ثم يكشف لجسلر عن صدره راجياً أن يسدد إليه سهامه ليقضي عليه، على ألا يعرض ابنه لهذا الهلاك.. ولكن جسلر يضحك ملء شدقيه قائلاً: إنه لم يرد حياته.. وإنما أراد أن يتسلى برؤيته يصيب هذا الهدف! الدليل على مهارته!

وهنا لا يملك الغلام وولتر إلا أن يتقدم إلى أبيه قائلاً: "اقبل يا والدي.. اقبل.. وأعدك أنني سأقف بلا حراك.. فلا تخف!".

ويتناول تل سهمين من كنانته، فيجعل أحدهما في حزامه، ويرسل السهم الآخر إلى هدفه.. إلى التفاحة التي وضعها الظالم الغاشم فوق رأس وولتر.. ويقف الغلام بلا حراك ويصيب السهم التفاحة.. وعند ذلك يلقفها وولتر ويجري بها نحو أبيه سعيداً، وهو يقول: "ها هي ذي التفاحة التي أصابها السهم يا والدي.. لقد كنت واثقاً أنك لن تصيبني بمكروه أبداًا!".

ويجثو ثل على ركبتيه ليعانق فلذة كبده.. ولكن جسلر لم يكن قد فرغ من أمرتل بعد.. وها هو ذا يناديه قائلاً: كلمة يا تل.. لقد رأيتك تضع سهماً آخر في حزامك، فماذا كنت تعني؟".

ويجيبه تل: "كنت أعني أن السهم الأول إذا أصاب ولدي، أصاب السهم الثاني فؤادك!".

ويأمر جسلو بتكبيله وحمله إلى سجن كسناخت؛ إلا أن عاصفة عاتية لا تلبث أن تهب وتل محمول في الزورق، فإذا العاصفة مدد من عند الله أثارها لإنقاذه، فلقد كان حراسه يعلمون أنه وحده هو الذي يستطيع قيادة الزورق وسط تلك العواصف، ومن ثمة حلوا وثاقه ليتولى عنهم تلك المهمة.. ثم لا يكاد يصل بهم إلى رأس جسر حتى يثب إلى البر، ثم يركل الزورق بشدة فيجعله داخل البحيرة، تاركاً آسريه لحظهم وسط العاصفة الجائحة. ويخبر تل أحد صيادي السمك أنه بصدد تدبير خطة لن تلبث حتى تكون ملء الأفواه والأسماع.

وفي الوقت نفسه يكون رجال جسلر قد ذهبوا بعيدا ببرتا، مفرقين بينها وبين حبيبها، ويكون قد آن الآوان لألريك لكي ينضم إلى مواطنيه، ولاسيما بعد أن يصارح جسلر بقسوته في امتحان تل، وبعد أن يدرك أن يكون خائناً

لوطنه إن لم يفعل، وبعد أن يكون عمه قد توفي بعد إيعازه إلى الفلاحين "بأن زمن الأشراف في طريقه إلى زوال.. وأن يوم الشعب على الأبواب.. وأن زهرة الفروسية قد حان حينها، وعلم الحرية يرفرف عالياً خفاقاً! فاتحدوا أيها الرفاق.. واعتصموا بحبوا من الله.. وعليكم بالوحدة والجماعة.. وكونوا يداً واحدة.. يداً واحدة.. وعلى قلب رجل واحد!".

ويلم ألريك شعث الفلاحين ويضم صفوفهم فيختارونه زعيماً لهم، فتكون خطته أن يتسلحوا، ثم يتربصوا حتى يروا النيران تشتعل فوق رؤوسهم الجبال إيذاناً بالجهاد، ومن ثمه ينقضون على الطاغية.. ويكون تل من خلفهم.. واقفاً وراء ناصية أحد الجبال نذير شؤم لجسلر، ينتظره، ويتهلف على ظهوره، وفي يده قوسه وسهامه، ولا يلبث جسلر أن يظهر ومن حوله بطانته.. لكن امرأة مسكينه تقطع عليه طريقه وقد اجتمع حولها أطفالها السبعة، تلتمس منه أن يطلق سراح زوجها، وأن يمن على أبنائها بما يرد عنهم مس جوعهم؛ إلا أن جسلر الذي قد قلبه من صخر لا يصيخ إلى نداء المرأة؛ بل ينذرها بأنها إن لم تزل من طريقه لأمر بإلقائها أسفل الجبل! ولكن.. ولكن المرأة لا تملك عند ذلك إلا أن تلقي بنفسها هي وأبنائها تحت سنابك الخيل وهي تقول: "إذن.. فهلم! طأنا بسنابك خيلك أيها الظالم الباغي!".

وهنا يربد وجه جسلر، ويقول: "عجباً! لقد طمع هؤلاء الكلاب في سلوكي الطيب معهم! أما والله لأغيرن خطتي في حكمهم منذ اليوم".

ولم يكمل جسلر جملته.. لقد اخترق سهم تل صدره!

ويمسك الطاغية بقلبه قائلاً:

– "إن هذا سهم وليم تل ولا شك! آه ياربي.. ارحمني وألطف بي!"، ثم

يخر من فوق جواده.

وتنهض المرأة فرحة متهللة، وهي تقول:

– "لقد قتل.. قتل.. إنه يسقط.. ويتخبط في دمه! انظروا يا أبنائي، انظروا كيف يموت الطاغية!".

وبهذا تعطى الإشارة لحراس الجبال فيشعلون نيرانهم.

وفي الفجر.. يندفع الفلاحون الثائرون إلى السجون فيطلقون سراح ضحايا جسلر.. ويجدون في أحدها الفتاة الحسناء برتا.. ويقودهم ألرك إلى منزل تل اليهتفوا باسمه وليحيوا بطل الحرية وساحق الاستبداد، ودرع الحق ومنقذ الشعب.

وتطلب إليهم برتا أن يتقبلوها عضواً في جماعتهم فيليون طلبها.. ثم تمنح يدها للبطل ألريك الذي يقبّلها، وهو يقول:

"ومن هذه اللحظة يصبح أرقائي أحراراً".

***

أفرأيت؟ أين هذه المسرحية من المذهب الكلاسي؟ أليست إلى الرومنسية أقرب؟

***

الدكتور فاوست:

يقولون: إن جوته بدأ نظم مأساوته "فاوست" سنة ١٧٧٣ ولم ينته من الجزء الأول منها إلا في سنة ١٨٠٦، ثم انتهى من الجزء الثاني سنة

١٨٣١، والسبب في ذلك أنه كان ينصرف عن العمل في المأساة إلى أعمال أدبية وعلمية أخرى، ثم لا يعود إليها إلا بعد حين.. ويقولون أيضاً إنه لم يفكر في موضوع فاوست إلا بعد أن قرأ مأساة الدكتور فاوست للشاعر مارلو الإنجليزي، مع أن مار لو لم يفكر في نظم مأساته إلا بعد أن قرأ أسطورة فاوست المترجمة إلى الإنجليزية عن الألمانية!(١)!.

وتقول أسطورة فاوست الألمانية: إن رجلاً من أغنياء سوابيا توفي عن ثروة كبيرة، ولم يكن له وريث من صلبه قالت ثروته إلى ابن أخيه الساحر فاوست الذي أخذ يبعثر هذه الثروة في التماس السعادة عن طريق الملذات، إلا أنه مع ذاك لم يجدها، وبدلاً من أن يتوب إلى الله ويلوذ بحمى الطهر والسلام نراه يعقد عهداً مع الشيطان على أن يمد له الشيطان في حبل غوايته ويحقق كل ما تصبو إليه نفسه من لذائذ وأهواء طوال أربع وعشرين سنة يكون له الشيطان في أثنائها عبداً ذلولاً أبد الآبدين.. بجسمه وروحه معاً!

ويقول بعض المؤرخين: إن جوته ألهم فكرته عن فاوست من تمثيل هذه الأسطورة في مسرح من مسارح الدمى، وحينما انتهى الأجل المضروب بين فاوست والشيطان انهال الشيطان على قاوست بضربه ضرباً مبرحاً ليضع بهذا حداً لحياته، ما دام قد أصبح له عبداً إلى الأبد بمقتضى العهد!

***

وبعد حوار دراماتيكي ساخن يهبط الشيطان من الأعالي نحو الأرض لكي يغري فاوست، هذا العالم الطبيب الطاعن في السن.. وحيث يجده أسفاً

---

(١) ألفها سنة ١٥٨٧ الكاتب الألماني بوهان سبايز Johann Spices، واقتبسها مارلو للمسرح سنة ١٥٨٨ بعد ترجمتها إلى الإنجليزية مباشرة (د.خ).

متحسراً على حياته المُضَيِّعة وهو يناجي نفسه، ويقول:

"ألم تعلمني كل العلوم التي تعلمتها إلا هذا الذي انتهيت إليه، وهو أن الناس جميعاً لا بد أن يموتوا بعد أن يتعذبوا وتقضي على نفوسهم الحسرة! وأنهم، وهم لا ينشدون إلا الحياة والتخليد، لا يسيرون إلا نحو الموت، وهم عنه كالعميان الذين لا يبصرون!".

وعند ذلك يدخل عليه الشيطان فيعرض عليه حياة جديدة ليس فيها تعب ولا فيها نصب، حياة كلها شباب يتجدد من نفسه، ولا تخلق بردته أبداً.. حياة يكون له فيها الشيطان عبداً ذلولاً، إذا رضي فاوست أن يكون للشيطان عبداً في العالم الثاني.

وتستهوي الفكرة فاوست المسكين المضيع، وتكبر في نفسه تلك الحياة التي ينتقل فيها من لذة إلى لذة، ومن نعيم إلى نعيم.. فيرضى أن يصبح عبداً ذلولاً بدوره للشيطان، ولكن عندما يكون قد بلغ قمة السعادة وغاية غابات النعيم! ويتعاهدان على ذلك، ويكتبان به صكاً بمداد يتخذانه من نقطة من دم فاوست!

وهنا يسحر الشيطان فاوست فيرده في شرخ شبابه، شاباً حلو اللفتات ساحر القسمات.. ثم ينطلقان إلى حانة آورباخ حيث يقصفان مع الشباب والعاكفين على اللذائذ ثمة، وحيث يشير الشيطان إلى زق من النبيذ فتندفع منه الخمر فيحيلها ناراً.. ثم ينطلق به الشيطان بعد هذا إلى مطبخ الساحرات حيث يقدم إليه جرعة لا يكاد يشربها حتى يتمكن منه حب اللحم.. وبالأحرى الشهوة البدنية الفتاكة.. ثم يخرجان من مطبخ الساحرات فيلقيان تلك الفتاة الحلوة المتفتحة الشباب البسامة الثغر، الساحرة العينين، ذات العود اللدن

والقوام الخصيب.. جرتشن **Gretchen**، أو مارغريت.. فيتقدم إليها فاوست الجميل فيعرض عليها حمايته، إلا أنها تنهره وتعرض عنه.. لكنه يستطيع مدافعة رغبته فيها فيشكو ذلك إلى شيطانه، فيعظه الشيطان – قاتله الله – ويقول له: وكيف، والفتاة الصالحة عائدة الآن فقط من لدن القسيس الذي كانت تدلي إليه باعترافها!

ولكن فاوست الذي استبدت به شهوته يهدد الشيطان بأنه إن لم يسر له ذلك الصيد الليلة فإنه مضطر إلى النكوص عما ارتبط به من عهد.

ويحتال الشيطان في لقاء يجمع بين فاوست وبين الفتاة في بستان مجاور، وببعض الرقى يسحر الملعون قلب الفتاة الطاهرة فتشغف حباً بذلك الشاب الساحر الجذاب الذكي، حتى إذا أوشكا على الفراق ألحت عليه أن يعاود زيارتها.. وفي الزيارة التالية يلح فاوست على الفتاة أن يزورها في غرفتها بعد أن تنام أمها.. فإذا أبدت له مارغريت خوفها من أن تستيقظ أمها فتكشف سرهما أعطاها جرعة منومة تجعلها في شراب أمها.

ويتم هذا اللقاء الآثم.. وينتهي الاتصال الدنس بمأساة.. إن الجرعة تقتل الأم.. وها هي ذي مارغريت يأتيها المخاض، وتوشك أن تلد!

ويعود فالنتين، أخو مارغريت، من خدمته بالجيش فيسمع الناس يتهامسون والفضيحة تزكم الأنوف، فيبحث عن فاوست لينتقم منه للشرف الذي لا بد لسلامته من أن يراق على جوانبه الدم، ولكن فاوست يطعن فالنتين طعنة يكون فيها القضاء عليه، ويلفظ الشاب آخر أنفاسه وهو يلعن مارغريت.

ويفزع فاوست من ذلك كله فيلتمس متعاً روحية غير هذه المتع المادية

البشعة، فينطلق به الشيطان إلى بيت الساحرات حيث يشارك الأرواح الشريرة شعوذاتهن السحرية الغريبة المستهجنة.. إلا أن هذا كله لا يستطيع أن يصرفه عن التفكير في مارغريت، فيأمر الشيطان أن يعود به إليها.

ولكن.. لقد ضاع كل شيء! إنه يجد مارغريت قد زج بها في السجن بتهمة قتلها ولدها.. وهي ترفض ما يعرضه عليها فاوست من محاولة إنقاذها، لأنها تفضل أن تواجه العقوبة بمعونة الله.. وهكذا تقضي مارغريت كما يقضي القديسون الشهداء.

وهكذا تنتهي مغامرات فاوست في دنيا الشهوات دون أن يجد فيها لحظة واحدة من النعيم الخالص الذي يمكن أن يكفل استسلامه للشيطان وفقاً للعهد المشئوم. إنه الآن راغب أشد الرغبة في تجربة كل آلام العالم.. في سبيل معرفة أشجان الإنسانية وسعاداتها.

وهنا ينتهي الجزء الأول من مأساة فاوست.. ينتهي بتمجيد فاوست لمارغريت بوصفها رمزاً للمرأة الخالدة.. الأبدية.

***

فإذا كان الجزء الثاني رأينا الشيطان الخائب.. الذي لم يظفر بما أراد من فاوست بعد.. يغري الدكتور بألوان من المتع والمسرات من نوع آخر.. إنه أخذه من هذا العالم الصغير الذي دفع به إليه في الجزء الأول.. إلى عالم كبير ضخم لم يكن لفاوست به عهد.. إنه يدفع به إلى بلاط الإمبراطور، فيعينه مستشاراً له وناصحاً.. إلّا أن ذلك كله لا يخدع فاوست، لأنه من المظاهر الجوفاء في نظره.. إنه يحن إلى حياته العاطفية المثيرة الماضية.. وهنا يهبه الشيطان قدرة خارقة يستحضر بها روح هيلين زوجة منلوس من

بطون الماضي السحيق.. هيلين الجميلة المفتان التي أثارت المجزرة بين شعبين، وحطمت قوي جيشين.. فتظهر له ولا تفتأ تعذبه بجمالها ومفاتنها، حتى إذا هم بها لم يجد بين يديه سوى وشاحها؟

وهكذا لا ينفك فاوست المعذب الشقي يمضي في سلسلة من التجارب وراء سلسلة، باحثاً عن السعادة الحقيقية الخالصة، فلا يجد إلا الفشل.. ولا يواجهه إلا الإخفاق، وإذا فاز بشيء لم يفز إلا بما هو أشقى من الفشل والإخفاق في كل مسعى من مساعيه.. حتى هذا النصر الذي ظفر به للإمبراطور في إحدى المعارك، لا يلبث أن ينكشف عن كونه هزيمة ساحقة.

ولا يملك الشيطان الرجيم إلا أن يقدم لفاوست أقصى ما في طوقه أن يقدمه له.. إنه يخلع عليه ممالك بأسرها، ومدناً وأمماً.. ويمكنه من أمجد الفعال الحسية.. كما يمكنه من أجمل جميلات الدنيا.. ومن المجد والشهرة – ولكن.. ماذا؟ إن روح فاوست قد أصابتها الكظة، وأخذت تشكو التخمة من ذلك كله، ومن تلك اللذائذ المادية جميعاً.

وكما حدث في الجزء الأول يكون فاوست قد بلغ أوج حياته الجديدة.. و تجلى خسرانه المبين.. وها هو ذا عهد فتوته يمضي ويتقلص، وتوشك السنون الأربع والعشرون على النهاية، ويداه فارغتان من كل شيء.. إلا الوهم.. وإلا الباطل.

وها هو ذا يرتد إلى شيخوخته من جديد؛ فلا يجد فيها إلا الآلام والأشجان وإفلاس الروح ودمار النفس وخواء القلب.. وانحطاط القوة.. إنه لا يجد من حوله إلا رماد ذكريات.. وآثار شباب.. وطفيف أمانٍ.. ثم تأتي عاشرة الأثافي فيعشى بصره، وتعمى عيناه، فييأس إلى الأبد مما كان يجري

وراءه، ويبحث عنه.. وهو السعادة الخالصة، والنعيم المصفى!

وإذ يفيض به الكيل على هذا النحو يدرك الشقي المسكين أن السعادة التي كان ينشدها لم تكن إلا وهماً في وهم، ويكتشف فجأة أن السعادة هي إنجاز ذلك المشروع الإنساني الضخم الذي طالما تخيله.. ولذلك فهو يقرر المطالبة بتلك المستنقعات الساحلية الشاسعة ليقيم فوقها مساكن صحية للملايين من البشر الذين يمكن أن يكافحوا في سبيل المحافظة على حريتهم.. وهكذا يظفر الآن فاوست بتلك اللحظة السعيدة التي كان يحلم بها.. بعد أن جعل هذا الهدف نصب عينيه.. وبالأحرى، بعد أن أنكر ذاته في سبيل خير الآخرين، إنها اللحظة التي تدرك فيها البشرية كلها أوج السعادة وقمة النعيم.

إلا أن فاوست يموت في تلك اللحظة نفسها، وقد يخيل للشيطان أنه كسب رهانه الذي راهن الله عليه؛ فمن ذا الذي يجادل في أن فاوست قد ارتكب أغلظ الذنوب وتردى في أبشع الآثام؟ وها هو ذا إبليس عليه اللعنة يطالب بروح الطبيب العلامة.. إلا أن الملائكة التي تتنزل من السماء في شؤبوب من الزهر تنازعه وتدفعه عن روح فاوست، ثم تحمل الروح الطاهرة إلى السماء، لأن فاوست على الرغم من كل خطاياه، وعلى الرغم من جميع آثامه، لم ينفك يناضل الظلمات التي كان يشقها حتى بلغ النور.

وكانت روح مارغريت التي تسبب فاوست في خطبتها وفي موتها، أول من رحب بروح فاوست في العالم الثاني.. لأن رسالتها قبل أن تكون رسالة أحد سواها، هي أن تتولى قياده في مملكة السماء.. لأن:

المرأة هي المنقذ الأبدي للرجل دائماً..

إن روح فاوست الآن حرة طليقة..

وبمنأى عن كيد الشيطان..

وكل من يسعى فلا يعييه السعي..

جدير ببلوغ بر الخلاص.

***

هذه هي مأساة فاوست إذن.. ومن تلك الخلاصة السريعة يتبين لنا أنها قصة أسطورية رومنسية، أكثر منها انتساباً إلى المذهب الكلاسي، أو أنها من ذلك المذهب الكلاسي المنحول **Pseudo-Classic** الذي تحلل فيه منشئوه من الكثير من خصائص المذهبين الكلاسيين القديم والحديث.. ولن يخفى عليك استنتاج ذلك من مجرد قراءة الخلاصات السريعة لثلاث من المآسي الألمانية الكبيرة أنها تمتاز بنزعة إنسانية واضحة يتجلى فيها أثر الصراع الكبير الذي نشب بين المذهب الكلاسي الحديث والمذهب الرومانسي الحديث، مما سنعرض له فيما بعد.

المذهب الرومانسي

كما دالت دولة المسرح في اليونان القديمة والإمبراطورية الرومانية القديمة، ولم يكن اليونانيون أو الرومانيون يعرفون كلمة كلاسي أو المذهب الكلاسي، كذلك عاش شيكسبير ومعاصر وشيكسبير من الشعراء المسرحيين الرومانسيين وهم لا يعرفون تلك الكلمة: رومانسي أو المذهب الرومانسي، وإن كان مسرحهم قد حيي حياة رومانسية خالصة تماماً كما كان المسرح اليوناني القديم والمسرح الروماني القديم يحييان حياة كلاسية خالصة.

أصل التسمية:

ذلك أن كلمة رومانسي، أو رومنتيكي –كما شاعت عندنا هذه التسمية الخاطئة – لم تظهر في إنجلترا إلا حوالي سنة ١٦٥٤، وكان معني رومانسي حينئذٍ القطعة الأدبية أو الأثر الأدبي الذي يشبه الرومنس **Romnanz** أو الـ **Romance** كما كان هجاء الكلمة في اللغة الفرنسية القديمة. والرومنس كما كانوا يعرفونها في العصور الوسطى هي القصة الطويلة التي تصور المجتمع العظامي (الأرستقراطي) كما تصور المثل الفروسية العليا تصويراً يقوم على المغامرات والبطولة والغرام العذري الذي يشبه العبادة.. وقد اتسع معنى الكلمة فيما بعد فشمل الملاحم التي من قبيل هذه القصص، كما شمل قصص الورع الديني المليء بالتضحية؛ بل القصص الواقعية التي تغلب عليها الروح الرومنسية.

أما موضع الخطأ في كلمة رومنتيكي أو رومنتيكية فهو أن النسبة في العربية تأتي من إضافة الماء إلى الاسم الذي هو رومنس **Romanace** وكلمة

Romantic أو **Romantique** هي النسبة الإنجليزية والفرنسية من الاسم، وعلى هذا تكون النسبة: رومنتيكي نسية خاطئة لأنها آتية من الصفة **Romantic** وليس من **Romance** والنسبة إلى غير الأسماء خطأ في لغتنا، فكيف بنا ننسب إلى صفة إفرنجية فتشتمل نسبتنا على نسبتين؟

موازنة بين الرومانسية والكلاسية:

وقبل أن نتناول الرومانسية في المسرح يجدر بنا أن نضع بين يدي القارئ هذا التحديد القصير اليسير الذي وضعه هيني الألماني (١٨٥٦ – ١٧٩٧) لتوضيح الفرق بين المذهبين الكلاسي والرومنسي، حيث قال: "إن الكلاسية هي مذهب القيود.. المذهب الذي يحدد الأهداف ويقف عندها، فترى الأديب أو الفنان الكلاسي يلتزم القوانين الصارمة التي تدور في قيودها فكرته.. فهي دائماً تبدو في إطار مادي محدود.. أما الرومانسية فهي مذهب الانطلاق.. مذهب العاطفة والحرية.. المذهب الذي يطير بأجنحة قوية في عالم الروحانيات غير المحدود، وهو لهذا يوجب على الأديب أو الفنان أن يجعل الرمز أهم أدواته".

والمذهب الكلاسي إذا كان يتقيد بقانون الوحدات الثلاث: وحدة الفعل ووحدة الزمان ووحدة المكان كما يتقيد بوحدة المادة أو النغم؛ وإذا كان يحتم أن تكون الشخصيات المسرحية شخصيات عظامية أرستقراطية كالآلهة وأنصاف الآلهة والملوك والأمراء وكبار رجال الدين والقادة، ومن ثم تكون لغته لغة نظيفة عظيمة فصحى تليق بهذه الشخصيات فلا تسف ولا تهبط، ولا تتسخ ولا تنبو؛ وإذا كان يعني بالمجتمع وقضاياه؛ وبالعقل والمنطق، وإذا كان يتخذ من القضاء والقدر محوراً يدور حوله في المسرحية الكلاسية في القرن السابع عشر.. نقول إذا كان هذا هو الشأن في المذهب الكلاسي، فالأمر

نقيض ذلك كله في. المذهب الرومانسي.. مذهب العاطفة التي تحرك الأحياء جميعاً، وتتلاعب بهم وتوجههم وتستبد أشد مما يستبد بهم القضاء والقدر في المسرحية الكلاسية.. والمذهب الرومانسي إلى ذلك لا يتقيد بشيء من الوحدات الثلاث.. فشيكسبير يجمع إلى العقدة الأساسية في كل مسرحية من مسرحياته أكثر من عقدة ثانوية.. وهو لا يقتصر على قصة أو حكاية واحدة تتسلط عليها جميع الأضواء كما يصنع الكلاسيون، بل هو يحشد في كل مسرحية من مسرحياته قصصاً شتى وحكايات ثانوية ينظم منها كلما تقدم الفعل عقداً رائعاً حافلاً باللآلئ، لا تمل العين رؤيته والنظر إليه والتمتع به.. ثم هو لا يعرف وحدة المكان.. ونحن في مأساته عطيل ترانا في البندقية في الفصل الأول، ثم إذا هو ينتقل بنا إلى جزيرة قبرص شرق البحر المتوسط، وهذه رحلة تضرب بوحدتي المكان والزمان في المذهب الكلاسي عرض الحائط، وكيف لا وهي رحلة لم تكن السفن الشراعية في الزمن الغابر تقطعها في أقل من شهر إن لم يكن أكثر من ذلك، ولاسيما إذا أرست على مستعمرات البندقية في طريقها إلى قبرص في ذلك العهد.. وقل مثل ذلك في مأساته "أنطوني و كليوباترة" وفي "ماكبث" وفي جميع مآسيه التاريخية، وشيكسبير لا يحفل أيضاً بوحدة المادة أو وحدة النغم، وهو كثيراً ما يضحكنا أو يضحك شخصياته في أشد مآسيه إيجاعاً بمهرج أو روح لطيفة أو روح شريرة.. وهو يفعل هذا تفريجاً عن أعصاب المتفرجين من إصر المأساة. وشخصيات المآسي الرومانسية تجمع بين السادة وبين السفلة، بل هي كثيراً ما تجعل السفلة يتحكمون في السادة، ومن هنا يكون الصراع العنيف الذي لا يزال ينمو حتى ينتهي بالكارثة؛ وهذا ياجو النذل لا ينفك يوسوس كالشيطان في روع عطيل وينفث سمه في أذنيه حتى يقوده إلى مصرعه ومصرع معبودته دزدمونة ومصارع كثيرين آخرين.. ثم هذا إدمند ابن الدوق جلوستر من

السفاح في مأساة الملك "لير" لا يزال يسلط شياطينه على أخيه الشرعي وعلى أبيه وعلى ابنتي الملك "لير" وعلى الدنيا كلها حتى يوردهم حتوفهم وحتف نفسه.. "وشيكسبير والرومانسيون" يصنعون هذا لأن القلب الإنساني عندهم لا ينقسم إلى سادة وعبيد، بل رُب عبد كان قلبه قلب سيد، ورُب سيد كان قلبه قلب شيطان.. وإذا كان هذا هو شأن شخصيات المأساة الرومانسية فلا بأس أن يرتفع أسلوبها مرة ويهبط مرات، ولا بأس أن تجمع بين الكلمة النظيفة النقية التي ينطلق بها اللسان العف والفم البريء، والكلمة القذرة التي يرسلها السفلة في المشارب والحانات.. هذا جائز في المأساة الرومانسية.. إلا أن المواقف الرفيعة العاطفية فيها لا بد أن يسمو أسلوبها إلى مستوى رفيع شعري لا نسمع فيه إلا لغة الملائكة ونبض القلوب ونجوى المحبين وشكاة البائسين وغناء السعداء وصلاة العابدين.

والقدر الذي لا يستطيع الإنسان أن يفر منه في المسرحية الكلاسية هو العاطفة القوية الغلابة في المسرحية الرومانسية.. فعطيل رجل غيور، يتدفق في شرايينه ذلك الدم الشرقي الفائر الذي يقدس طهارة العرض ويهدم الدنيا على رأس من يمس شرف زوجته أو يطعن في عفتها.. وياجو هو ذلك الشخص الطموح الحسود الناقم الذي يصبو إلى ما لا يستحقه من أسمى الرتب وأعلى المناصب، وهو في سبيل تحقيق مآربه يتوسل بكل ما يتوسل به أمثاله من الدس والوقيعة والإثارة والكذب وإظهار الوفاء والإخلاص.. وهذه أسلحة استطاع بها ياجو ترويض عطيل حتى أسقاه آخر قطرة في كأس حقده.. أما دزدمونة فامرأة خفيفة الحلم تعجب بالبطولة والأبطال، وتسحرها الشهرة التي دانت لهذا المغربي الأسمر حتى أنستها ما بينهما من فروق اللون والدين والجنس والطباع فرضيت بالزواج منه فرحة بهذا الزوج مدفوعة إليه دفعاً..

تماماً كما يدفع القدر ضحاياه إلى مصائرها المشئومة المحتومة.

وقل مثل ذلك في تحكم العواطف المختلفة في الشخصيات الرومانسية.. العواطف المشبوبة التي يذكيها الشاعر في نفوس تلك الشخصيات، وفي نفوس القراء أو المتفرجين بجو ساحر من الخيال والشعر والأوصاف الرقيقة المجنحة.. ففي "هاملت" شبح يتكلم من عالم الخلود، وفي "ماكبث" شبح آخر يلوح للقاتل ليقيمه ويقعده ويجعل الدنيا من حوله خبالاً، وفيها ساحرات بحدثن "ماكبث" بلسان الغيب فيذكين في نفسه الوساوس ثم يلهين فؤاده بالأطماع والمطامح المدمرة.. وفي "عطيل" منديل الساحرة المصرية التي أهدته إلى أم البطل ليكون خيراً وبركة على حامله، وشراً مستطيراً إذا ضاع منه أو لم يكن معه.. وفي العاصفة هذا السحر الذي يثير الرياح ويفور منه الموج، وفيها أيضاً هذا الروح اللطيف آريل صانع الخيرات وجالب البركات، ثم كاليبان صانع المتاعب؛ وفي "يوليوس قيصر" ذلك العراق الذي يحذر قيصر من ليلة الخامس عشر من مارس، وذلك يثير فينا قبل أن يثير في نفس قيصر جواً من التوجس وترقب الشر؛ وفي "روميو وجولييت" تلك الجرعة المنومة التي تستيقظ منها جولييت في المقبرة؛ وفي تاجر البندقية هذا الرطل من اللحم يقتطعه شيلوك من صدر غريمه إذا لم يف بالدين.

بهذا وبأمثاله كان شيكسبير، وكان الشعراء المسرحيون الرومانسيون يشبون العواطف في نفوس شخصياتهم وتقوم قرائهم ومتفرجيهم شباً عنيفاً، ويشيعون في المسرحية وفي المسرح جواً من الترقب والتشوف والاستغراق، وهو الجو الذي تبيض فيه العواطف وتفرخ، وتسبح في الجنة وفي الجحيم على السواء.

إن المذهب الكلاسي يعني بالمجتمع وقضاياه ومشكلاته، وهو لذلك يستعين على عرض تلك المشكلات والقضايا بالعقل والمنطق.. كما نرى ذلك في مأساة كمأساة أوديب، حيث لا ينفك الملك يأخذ على من حوله مسلك القول ويقارعهم بالحجة، ويستخلص منهم الأدلة كما يفعل المدعي العام في قضايا الجرائم هذه الأيام، حتى يكشف الستر عن السر الهائل المستغلق الذي تكون فيه كارثته.. إذا كان هذا هو الشأن في المذهب الكلاسي فإن المذهب الرومانسي لا يعني إلا بذات الفرد، ودخيلة نفسه، ومن هنا كان جمال الأدب الرومانسي كله.. الجمال الذاتي.. جمال الروح الإنساني في فطرته التي فطره الله عليها، جمال الانطباعات النفسية التي تتطلب من الأديب والشاعر أو الفنان قدرة سيكولوجية لا حد لها لإبراز هذه الانطباعات في القطعة الأدبية أو المسرحية أو الأغنية أو الصورة أو التمثال.. إن الكاتب الرومانسي يبرز لنا أنفسنا.. إنه يترجم عن دخيلة النفس الإنسانية.. إنه يرينا في آياته الأدبية أو الفنية من نحن.. من هو كل منا.. إنه يصور عواطفنا، وهو يصورها حرة طليقة تسير إلى غاياتها، وهو لذلك لا يجعل الأفراد عبيداً لعقيدة عامة – ما أكثر ما تكون عقيدة فاسدة – تلغي فرديتهم وتجعلهم يذوبون كالملح في ماء الموضوع، فلا يراهم أحد ولا يحس بهم أحد.

إننا نرى أنفسنا في الأدب الرومانسي وجميع الفنون الرومانسية، ولسنا نرى أنفسنا في الأدب الكلاسي أو أي من الفنون الكلاسية.. والسبب في ذلك بسيط للغاية.. ذلك أن الأدب الرومانسي هو مرآة عواطفنا، والصدى الذي يردد أحاسيسنا.

من أجل هذا نلاحظ أن المنطق في المسرحية الرومانسية منطق غير

مستقيم؛ إنه منطق المغالطات والتضليل والالتواء والتردد.. منطق الأهواء والوساوس؛ المنطق المريض الذي تلاعب بهاملت ولم يستطع أن يقنعه بجريمة عمه وشناعة الوزر الذي وقعت فيه أمه راضية أو مرغمة.. المنطق المشئوم الذي أدى بأوفيليا اللطيفة الوديعة إلى الانتحار.. منطق المغالطات الذي استعان به كلوديوس عم هاملت على إقناع شقيق أوفيليا بمبارزة هاملت.. تلك المبارزة التي أدت إلى قتل الملك والملك وهاملت وليتس.

إن المنطق في المسرحية الرومانسية منطق فردي ضعيف.. منطق هوائي.. منطق تربى في ريح العاطفة المتقلبة التي لا استقرار لها.. إنه المنطق الذي قطع حبال المحبة بين بروتس وقيصر، وهما أعز صديقين، لتوهم بروتس أن قيصر يمضي إلى الانفراد بالحكم.. ثم هو نفسه المنطق الذي جعل برونس يسمح لأنطوني بالخطاية بين الجماهير بحجة أن هذه هي الديموقراطية التي قام بروتس يناصرها.. فكانت خطبة أنطوني الضربة القاضية التي غيرت التاريخ وذهبت بيرونس وملئه.

إن المنطق الرومانسي منطق معوج.. إنه المنطق الذي جعل الملك لير.. ذلك الملك المعتوه المختل العقل.. يفكر في توزيع ملكه على بناته الثلاث، على أساس ما تصف به كل منهن مقدار محبتها لأبيها؟! وهكذا تتلاعب الأهواء بمصائر الأفراد وبمصائر الأمم نتيجة لذلك، إنه منطق الكذب.. كذب الابنتين الكبريين على أبيهما ليخدعاه.. أما منطق الابنة الصغرى.. منطق كورديليا الصادقة.. فمنطق مستقيم غير مجد.. إنه جر الشقاء على الأب المغفل وعلى البنات جميعاً، وعلى إنجلترا كلها!

وتستطيع أن تستعرض المسرحيات الرومانسية كلها لتجد أن الأهواء هي التي تتحكم في الأفراد، وبالتالي في الجماعات.

نشأة المذهب الرومانسي:

عندما تزعمت، مقدونيا بلاد اليونان، وانتقل الإسكندر الأكبر بجيوشه ليغزر الشرق انتقلت معه الثقافة اليونانية والحضارة اليونانية لتغزو بدورها الأقطار المفتوحة؛ وأنشئت المسارح في كثير من تلك الأقطار، ومثلت فوقها المسرحيات اليونانية؛ ولما ورث الرومان تلك الإمبراطورية اليونانية، وورثوا معها ثقافات اليونان وحضارتهم كان عهدهم امتداداً لتلك الحضارات في الأقطار المفتوحة وفي الأقطار التي امتد إليها سلطانهم بعد ذلك. وكان المذهب الكلاسي بطبيعة الحال هو المذهب السائد في أثناء ذلك كله.

ثم جاءت فترة الاضطرابات التي سادت الإمبراطورية الرومانية لأسباب ليس هنا مجال ذكرها، فتوقفت موجة الحضارات التي ازدهرت في العصور الذهبية لتلك الإمبراطورية الضخمة.. ثم جاءت المسيحية داعية إلى عبادة الإله الواحد الذي لا شريك له؛ فكانت دعوة ضد الوثنية الرومانية بكل ما تشتمل عليه تلك الوثنية من حضارات وثقافات وفنون وآداب. ولما تم الأمر للمسيحية سكنت ريح المسرح، أو قل إنه لفظ أنفاسه، لأنه في نظر رجال الدين مسرح وثني مليء بتماثيل الآلهة القائمة فيه وما كان يمثل فيه من مسرحيات وثنية.

ومضت قرون طويلة قبل أن تفكر إحدى الراهبات[1] في محاولة بعث الرواية المسرحية على أساس ديني.. وكانت هذه المحاولة خميرة للمسرحية الدينية التي ظهرت في فرنسا ثم في إنجلترا، ثم في بلاد أخرى بعد ذلك.. ولم ترتبط الراهبة في محاولتها بالمذهب الكلاسي، وإن كانت تقلد كاتبي

([1]) الراهبة روسويذا Hroswitha البندكتية من سكونيا أواخر القرن العاشر الميلادي.

الملاهي بلوتوس و تيرانس الرومانيين.

ولاحظ القسس والرهبان المسيحيون الذين كانوا يحاربون المسرح من قبل أنه وسيلة لطيفة تيسر عليهم الاتصال بالشعب وشرح قصص الكتاب المقدس وتعاليمه شرحاً عملياً محبباً، فخرجوا بمسرحياتهم من الكنائس والأديرة إلى الشارع.. وأخذت النقابات الحرفية تتخذ من التمثيل وإعداد المسرحيات وسيلة للترفيه أولاً، ثم وسيلة للكسب بعد ذلك.. وهكذا تكونت الفرق المسرحية.. ثم المسارح.. ثم الاحتراف. وإلى هنا كانت جميع المسرحيات المعروضة مسرحيات دينية تتصل بحياة المسيح والآلام التي لقيها في حياته القصيرة المشجية ومحاربة اليهود له وزرايتهم به وتشنيعهم عليه.. ثم سعيهم به إلى الوالي الروماني آخر الأمر، وما تلا ذلك كله مما هو معروف مشهور.. و ما حدث بعد رفع السيد المسيح مما نزل بأمه عليها السلام، وبأتباعه وحوارييه وما حاق بهم من مصائب. ولا يخفى أن مسرحيات هذه مادتها، وهذا جوها، تكون مسرحيات عاطفية لا شك، والعاطفة فيها تجاوز الخوارق والمعجزات.. فلقد كان السيد المسيح وكثيرون من حواريه من بعده يشفون المرضى ويبرئون الأكمه والأبرص ويحيون الموت ويأمرون الشجر فيتحرك من منابته، والجبال فتسير من مواضعها والبحر فيغيض أو يزيد.. وهذا هو عنصر الخيال الذي يتعاون والعاطفة في المذهب الرومانسي فيكونان لبابه ويؤلفان جوهره.

ولقد كانت المسرحيات الدينية بجميع أنواعها، ولاسيما مسرحيات الآلام والخوارق والمسرحية الأخلاقية[1] تؤجج عواطف الجماهير حقاً وتثير

---

(1) المسرحية الأخلاقية Morality هي إحدى أطوار المسرحية الدينية في أوائل عصر النهضة، وتمتاز بأن الشخصيات فيها مصدرية وليست أسماء أناس، فلا تجد فيها اسم هاملت أو خالد أو عائشة

مشاعرهم بما فيها من رقة ورحمة، وما تفجر في قلوبهم من سخط على هؤلاء اليهود المناكيد والوثنيين والكفرة ذوي القلوب الجاحدة، الذين طالما قذفوا بالمسيحيين الأطهار الأبرار في غيابات السجون، أو ألقوا بهم إلى السباع الجائعة والفهود المتوثبة.. فكنت ترى الطهر والبراءة والإيمان في جانب.. والفجور والقسوة والوحشية في جانب آخر.. والصراع بينهما عنيف محتدم.. صراع بين الإيمان والصبر والتسامي إلى السماء وتحمل الآلام في شجاعة وجزن.. وبين الحديد والنار والقلوب التي تحجرت بالكنود والجحود.. فأية بيئة هي خير من هذه البيئة لكي ينمو فيها المذهب الرومانسي؟ بل المذهب الرومانسي الحر الأصيل الذي آتى أكله في إنجلترا، ولم يستطع أن يتغلب على ريح المذهب الكلاسي في فرنسا للأسباب التي بيناها من قبل.

مارلو وشيكسبير والمذهب الرومانسي:

واستمر المسرح في كل من إنجلترا وفرنسا يعرض تلك المسرحيات الدينية حتى بدأت حركة ترجمة المسرحيات اليونانية والرومانية وعرضها؛ وكأنما كان ذلك إيذاناً ببدء عهد جديد في كلا البلدين هو عهد التأليف والابتداع الذي بدأ ضعيفاً باهتاً متأثراً بسنكا الروماني في المأساة وبيلوتوس ونيانس في الملهاة.. وقد ظهر أثر سنكا واضحاً جلياً في كل المآسي التي ظهرت في إنجلترا في أول عهدها بالتأليف.. وكان أبشع ذلك الأثر في مشاهد الدم والقتل وألوان القسوة التي كانت ترتكب جهرة فوق المسرح، وهو ما نراه في مآسي مارلو (١٥٦٤-١٥٩٣) معاصر شيكسبير والذي ولد

أو أوفيليا مثلاً، بل تجد شخصيات تتسمى بأسماء المصادر كالكذب ويقابله الصدق والوفاء الغدر الخ.. وقد تجد أسماء مطلقة كالملاك أو الشيطان. وقد لخصنا من هذا النوع مسرحية كل حي، وألحقناها بالمذهب الصوفي للصلة القريبة بينهما (د.خ).

معه في عام واحد، وأول ثائر على قواعد المذهب الكلاسي، وتلميذ مكيافيللي صاحب المبدأ السياسي المشهور وهو: وأن الغاية تبرر الوسيلة ووجوب أن يتذرع الحاكم بكل ما يجعله قوياً غلاباً وصاحب كل سلطة في بلاده".

وقد سبق مارلو إلى ذلك بعض المؤلفين الذين نظموا مسرحيات لا قيمة لها اليوم، وإن كانت قد فتحت الباب لمارلو وهدته إلى استعمال الشعر المرسل في المسرحية، ذلك الشعر الذي ترجم به سري Surrey إلياذة فرجيل، ثم استخدمه من بعده الشاعر توماس ساكفيل (١٥٣٦ – ١٦٠٨) في مأساته جوربودك Gorboduc التي فتحت الطريق للمأساة التاريخية، في المسرح الإنجليزي، وهي أشبه من بعض الوجوه بمأساة الملك لير لشيكسبير. فلما جاء مارلو، وضرب بقواعد المذهب الكلاسي عرض الأفق، كما ضرب بها عرض معظم خريجي الجامعات الإنجليزية وأذكيائها اللامعين أورال University Wits كما كانوا يسمون، وكان منهم من استعمل النشر لأول مرة في المسرحية[١]، بدأ عصر المآسي العظيم في تاريخ المسرح الإنجليزي، وهو العصر الذي تبلور فيه شيكسبير الخالد، وبطل الرومانسية العميقة الرائعة.. الرجل الذي تتلمذ على يد مارلو، ثم فطن إلى نواحي الضعف في أستاذه فتجنبها، وهيأت له عبقريته ومواهبه التفوق على العبقريات الجامعية جميعاً، وكانت مسرحياته الجبارة سواء في المأساة أو الملهاة سبباً في القضاء على صرخات المنافحين عن قواعد المذهب الكلاسي وعلى رأسهم السيد فيليب سدني.

---

(١) هو جون للي John Lyly مبتدع الأسلوب المنثور المزخرف أو الـ Eupjuism نسبة إلى Euphues بطل كتاب للي (تشريح الذكاء) وكتابه (بوفيوس وبلاده انجلترا).

لقد بهر شيكسبير العالم كله بطريقته العجيبة في تصوير دخائل النفس الإنسانية وما تجيش به من عواطف و أهواء.. لقد ظل من سنة ١٥٩٦ إلى قبيل وفاته سنة ١٦١٦ يستخرج لنا نفوسنا وطوايا قلوبنا ويضعها عارية على المسرح، حتى لنظن أنه أول شاعر مسرحي واقعي وتعبيري في التاريخ إذا أغضينا الطرف عن يوربيدز الذي لا شك في أن شيكسبير قد تأثر به هو الآخر عن طريق ما ترجمه له ساكفيل إلى الإنجليزية من مآسيه، بقدر ما تأثر بسنكا وما تفيض به مآسيه من مناظر الدم والأشباح والجن والنبوءات وأخذ الثأر.

إن الذي يقف أمام شيكسبير يقف أمام ظاهرة فنية أدبية طبيعية فذة في تاريخ المسرح، بل في تاريخ النفس البشرية. إنه يقف أمام الرجل المعجزة الذي تبدو أمامه شخصيات مؤلفي المآسي جميعا أقزاماً قميئة بما استحدثه من طرق دراسة النفس الإنسانية دراسة لا تكلف فيها ولا سطحية. إن شيكسبير يضع بين أيدينا حوالي ألف شخصية لا تماثل منها شخصية أخرى، وهو بهذا يحقق وحدة الأضداد[1] في المأساة، وهي الوحدة التي اكتشف علماء المسرحية في العصر الحديث أنها روح الصراع وبركانه الثائر الذي يغلي جوفه بالحُمم. والإنسان يحار إذا حاول أن يجد نفسية من النفسيات لم يعالجها شيكسبير في مسرحية من مسرحياته، ويحار أكثر حينما يرى شيكسبير يعالج هذه النفسيات على أسس سيكلوجية كنا نحسب أننا وحدنا الذين عشنا في العصر الذي عرفها واكتشفها. والذي يضاعف حيرتنا أن شيكسبير يعالج هذه النفسيات معالجة عملية تظهر في جو المسرحية خلال

([1]) للإلمام بوحدة الأضداد وغيرها من أصول كتابة المسرحية يحسن الرجوع إلى كتاب لاجوس إجري (فن كتابة المسرحية) من ترجمتنا (د. خ).

الأفعال التي تقوم بها شخصيات المسرحية كلها متحدة متكاملة، في عقدة قوية محبوكة ألطف حبكة وأشدها أسراً للألباب واستيلاءً على القلوب، أضف إلى ذلك حواره البديع المتدفق، وشعره البارع وخياله المجنح الوثاب وموسيقاه الساحرة، وامتلاكه ناصية اللغة التي أغناها وأقناها بما نحته لها من آلاف الكلمات، وما يسره من آلاف التعبيرات حتى أصبحت في يده آلة طيعة لا تستعصي على التعبير عن أدق خلجات النفس الإنسانية.

لقد كان شيكسبير ينظم مسرحياته في إنجلترا وفي أواخر القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر وكأنه ينظمها للعالم جميعاً وللزمان كله وللبشرية الخالدة التي لا تبيد. إنه لم يكن شاعراً محلياً أو صناعة إنجليزية.. لقد كان شيكسبير إنساناً عالمياً.. ولهذا لم يعرفه الإنجليز الأغبياء.. وظلوا يجهلونه أكثر من قرن ونصف حتى عرّفه إليهم رجل غير إنجليزي.. رجل من الخارج هو شليجل (١٧٦٧–١٨٤٥) الناقد الألماني المشهور فأفاقوا إلى أنهم يملكون أدبياً أثمن من إمبراطوريتهم.

لقد كان معظم ما عرضناه هنا من أوجه الفرق بين المذهبين "الكلاسي والرومانسي" من صنع "شيكسبير" الذي حطم قيود الكلاسية وجعل المسرحية كائناً حياً يتنفس برئتين قويتين، ويطير بجناحين طليقين لا يخضعان لقانون غير قانون الفن والحس والذوق والعاطفة.. القانون الذي يستوي أمامه الملوك والسوقة لأنهم جميعاً بشر، ويضحك في ظله الناس حينما تجد لهم ظروف تبعث الضحك، ويبكون حينما تحزبهم ظروف لا يكون لهم فيها من البكاء مفر.. وهذه هي الدنيا.. إنه أعرض عن ملوك اليونان وأبطالهم، وراح يلعب بملوك الإنجليز ويتخذ منهم دمى ولعباً ليرسم للبشرية كلها طيشهم وخفتهم وجنونهم ولهوهم بمصائر شعوبهم.. فإذا أخذ شيئاً من تاريخ الرومان أو

الموضوعات الأجنبية عرضه على أنه مادة إنسانية خالصة ليست ملكاً لأمة من الأمم.. فروميو وجولييت رمزان للحب الطاهر الطاغي الذي ينتصر على جميع العقبات، ولو كان من هذه العقبات الموت نفسه، وكليوباترة هي تلك الأنثى التي تنهزم في ميدان الحروب أمام الطغاة الغزاة الفاتحين، ثم تنتصر عليهم في ميدان القلوب بسلاح جمالها وسحرها وفتنتها؛ لأنهم بشر.. وبروتس رجل طيب القلب نقي الضمير.. ساذج.. ولذا لم يكن كفئاً للمهمة الخطيرة التي ألقاها القدر على كاهله.. إنه مثل هاملت.. رجل ضعيف الإرادة واهي العزيمة، لا يصلح لحكم الشعوب التي لابد لها أحيانا من يدٍ حديدية تلزمها الطاعة وتسير بها في الجادة.. من أجل شبر من الأرض طمع فيه ملك مجاور! أما تاجر البندقية فيهودي يعبد المال ويتخذ منه سلاحاَ يذل به أهل الأديان الأخرى وينتقم به منهم لجنسه الذي ضرب الله عليه الذلة والمسكنة ومزقه في الأرض كل ممزق، وهو يظل في تشفيه هذا لا يحيد عنه ولا يفرط فيه إلا إذا رأى أنه معرض لعقوبة مصادرة هذا المال.. معبوده قبل الله وبعد الله.. فتراه يتخاذل وينهار؛ لكي يفلت يعتقه على الأقل!

ولم يكن شيكسبير خبيراً بأدواء نفوس الأفراد فقط؛ بل كان واعياً كذلك بنفسيات الجماهير وعقليات الجماعات وما كان يستعين به تجار السياسة والزعماء الشعبيون من وسائل تأليبها واللعب بألبابها.. مثال ذلك ما نسمعه من غوغاء البندقية الذين راحوا يتصايحون حول منزل والد دزدمونة.. ثم هذا الصخب الذي سمعناه من الجنود المخمورين في جزيرة قبرص وموقف عطيل منهم.. وفي خطبة أنطوني التي حول الريح ضد بروتس والمتآمرين معه على قيصر.

ولنختم هذا الإيجاز الصعب الخاطف بالإشارة إلى ما ختم به شيكسبير

أعماله الفنية الخالدة من مسرحياته الأخيرة التي كانت أقرب إلى القصص الرومنسية الخلابة منها إلى المسرحيات الرومنسية الخلابة أيضاً.. من أمثال: قصة الشتاء، و بيركلس أمير صور، والعاصفة، وسمبلين.

إن شيكسبير لو لم يكن أعظم مسرحي رومانسي لكان أعظم قصاص رومانسي عرفه التاريخ.

وبعد.. فإن أي تلخيص لأية مسرحية من مسرحيات شيكسبير ليبدو شاحباً فقيراً.. بل تلخيصاً ضحلاً إذا أردنا منه أن يكون مرآة لفنه وعرض لتلك المذاهب المسرحية؛ لأننا لا نطيق أن تحمل مسئولية مسخ شيكسبير بتلخيصه أو تقديم عجالة شائهة لشيء من مسرحياته.. فعلى القارئ بأصول تلك المسرحيات أو ترجماتها.. وهي ترجمات مهما بلغت من السوء والشناعة إلا أنها تعطينا صورة أفضل بكثير من المجالات والتلخيصات.

***

المذهب الرومانسي الحديث

في منتصف القرن الثامن عشر، وعلى وجه التحديد في سنة ١٧٥٠، ظهرت بوادر ثورة عاتية على المذهب الكلاسي الحديث.. بل المذهب الكلاسي بحذافيره.. وكان ذلك حيثما ظهرت رسالة جان جاك روسو التي طالب فيها بالرجوع إلى حضن الطبيعة الدافئ، والثورة على كل ما يفيد الروح الإنسانية بالقيود والتقاليد.. ثم عاد روسو إلى تثبيت دعائم ثورته في "اعترافاته" ذلك الكتاب الذي دخل كل بيت وأصبح رفيق كل شاب.

على أن المسرح الفرنسي ظل جامداً يترنح في بقايا قيود المذهب الكلاسي الحديث حتى جاء الكاتبان ألكسندر ديماس (الأب) و ألفرد دي فيني في أواخر الثلث الأول من القرن التاسع عشر.. إذ شرع كل منهما يكتب بعض المسرحيات ذات الصبغة الرومانسية.. تلك الصبغة التي أهاجت عليهما سخط النقاد المحافظين.. أو قل: النقاد الرجعيين.

وكان ظهور هذين الكاتبين إيذاناً بما أخذت تضيق به قلوب الفرنسيين، بل قلوب الأوربيين جميعاً، من قيود الكلاسية الحديثة وسخافاتها.. كما كان ظهورهما إيذاناً أيضاً بهبوب ريح جديدة من ريح المذهب الرومانسي على المسرح الفرنسي، وذلك بعد أن قام شليجل الألماني يبشر بالرومانسية الإنجليزية و بالأحرى رومانسية شيكسبير، وكأنه بذلك قد اكتشف شيكسبير لأوربا كلها.. حتى لإنجلترا نفسها!

ومن ثمة اشتدت ريح المذهب الرومانسي.. أو الرومانسية الحديثة.. التي أتت أكلها في عالم الشعر والأدب والقصة، وحقل تاريخها في هذه

الميادين بأسمى آيات العاطفة الإنسانية، وأبدع ما خطته يراعة في يد بشر.

أما في المسرح، فقد تعثرت الرومانسية الحديثة التي لا تكاد تخرج في وسائلها وأهدافها عن الرومانسية القديمة.. ولعل الشاعر الفرنسي الطائر الذكر فكتور هيجو هو الشخص الذي دفع هذه الرومنسية الحديثة دفعتها القوية في المسرح، حتى كادت أن تتركز فيه، ولاسيما عندما ظهرت مأساته "هرناني" في الخامس والعشرين من فبراير سنة ١٨٣٠ فكانت نصراً حاسماً للرومانسية الحديثة بعد ضجة هائلة نشبت بين أنصار كل من المذهبين.. ثم توالت مسرحيات هيجو حتى مأساته القوية الثانية روي بلا **Ruy Blas** فكانت تأكيداً للمذهب الناشئ.

ثم أصدر هيجو مأسانه كروموبل (التي لم تر أضواء المسرح!).. وصدَّرها بفصل مسهب عن المذهب الرومانسي كانت له ضجة شديدة في فرنسا وفي غيرها من الدول الأوربية.. وقد شرح هيجو في ذلك الفصل عناصر الرومانسية الحديثة بما لا تخرج عما صدَّرنا به فصلنا هذا.

وقد كانت للرومنسية الحديثة فوراتها في ألمانيا كذلك، وقد وجدت هذه الفورة أثرها في الشاعر كايست **Kleist** زعيم المذهب في المسرح هناك، كما وجدت صداها في أعمال السنج وشلر وجوتة ممن لخصنا بعض مسرحياتهم من قبل، وما لمسنا في أعمالهم تلك من تذبذب بين الكلاسية الحديثة والمذهب الرومانسي الحديث.

على أن الرومانسية الحديثة في ألمانيا وجدت لها ميدانيا مسرحياً آخر هو "ميدان الأوبرا العظيمة" هذا الميدان الذي حقل بمؤلفات جمعت بين السحر والإعجاز الموسيقي لكل من فير **Weber** ومارشنر **Marschner** و

موسيقى شوبير **Schubert** ثم روبير شومان ومن ظهر بعدهم فيما يسمى حركة ما بعد الرومانسية، ومن أعظم أقطابها فجنر الخالد **R. Wagner**.

أما في إنجلترا فقد استيقظ الإنجليز على غناء أوربا بأسرها باسم شيكسبير.. وقد حاول كثيرون من شعرائها الذين تفوقوا في ميادين الشعر والقصص الرومانسي أن يدلوا بدلوهم في النظر للمسرح.. لكنها كانت تجارب خائبة أو شبه خائبة.. وممن قاموا ببعض تلك التجارب بيرون وشللي وغيرهما.. ولعل الرومانسية الحديثة كانت أقوى في أوربا الوسطى (ولاسيما بولنده والنمسا) منها في إنجلترا نفسها، مما لا مكان هنا لبسط القول فيه.

نقد الرومانسية الحديثة في المسرح:

لا يكاد القارئ لإحدى المآسي الرومانسية أو المتفرج على شيء منها حين يفرغ من القراءة أو من المشاهدة حتى يلاحظ السطحية الواضحة في تصوير عواطف أبطالها، والمبالغة المضحكة في تصوير الدوافع التي تهيج عواطف هذه الشخصيات.. إن مآسي الرومانسية القديمة، وبالأحرى مآسي عصر إليزابث، كمآسي شيكسبير مثلاً، أو مآسي كالديرون الإسباني، تمتاز أول ما تمتاز بالعمق الشديد، والأصالة في عرض ما يجيش به الفرد من لواعج وعواطف وآلام.. ثم هي تمتاز أيضاً بما يسودها من هذا الجو الذي يغمره جلال البطولة والشعور بعوامل الشرف والرفعة والبعد عن عوامل التكلف الذي هو ألد أعداء المسرحية الجيدة؛ بل شر أدوائها جميعاً. إننا في كثير من مآسي شيكسبير نشعر دائماً بالرأفة والرعب.. كما نشعر بأن الصراع ينشب لدواع معقولة، وليس لأسباب متكلفة قد تثير الضحك على الشخصيات وعلى المؤلف على السواء، ففي مكبث مثلاً.. تشعر كيف ود مكبث لو لم يقتل الملك الذي أحبه وجعله كبير قواده، وخرج بنفسه للقائه كي يهنئه

بانتصاره، وذهب إلى منزله ليحل على مكبث ضيفاً... فكيف يقتله بعد هذا كله؟! إذن فليأت الدافع من الخارج، ولأسباب مغرية أشد الإغراء.. إنه يأتي من زوجة مكبث التي تطمع في أن تكون ملكة، وأن تلبس التاج الرفيع الشأن إلى جانب زوجها الملك! وهي لهذا تهدم كل الحواجز التي تعترض سبيلها إلى تحقيق هذا الحلم.. وتكون صداقة مكبث للملك ومحبته إياه أحد تلك الحواجز.. ولهذا يتردد المسكين في الدخول على الملك النائم ليقتله.. وهنا تعيره زوجته بالجبن، وتقترح أن تدخل هي لتقتل الملك! لكن الرغبة الملحة المسعورة في أن تصبح ملكة تدفعها دفعاً إلى إغراء زوجها الضعيف المتردد بقتل الملك.. وبعد أن يناجي مكيث خنجره يدخل في خطى متثاقلة ليغمد الخنجر في صدر مولاه وحبيبه وصديقه، بيد موهونة و قلب منخوب!

وهذا كله لا تكلف فيه ولا تلفيق.. إنها دوافع عميقة خالية من السطحية؛ بل هي تكاد تكون دوافع من صميم الواقع.

وهذه سمة غالبة في المأساة من أولها إلى آخرها.. بل هي سمة تتسم بها جميع مآسي شيكسبير ومآسي كالديرون الإسباني من أقطاب الرومانسية القديمة.. لكننا إذا قرأنا مأساة مثل: "هرناني" لفكتور هيجو، بطل الرومانسية الحديثة، عجبنا التفاهة الدوافع التي يتحمل الأبطال بسببها آلامهم، وعجبنا كذلك لسطحية تلك الآلام التي تقرب أن تكون آلاماً سببها جرح يد البطل بسكين وهو يقشر تفاحة، وليست آلاماً يضطرب بها القلب وتلتعج بها النفس، ولا تملك العين تلقاءها إلا أن تنزف دماً لا دموعاً.

ففي هرناني مثلاً: كيف جاز لفكتور هيجو أن يجعل العم العجوز ابن الستين عاماً يحب ابنة أخيه كل هذا الحب؛ ويهيم بها كل هذا الهيام الذي يؤرق عينيه ويضني قلبه، وهي فتاة لم تتجاوز العشرين بعد؟ أي عم هذا الذي

يتصبب كل تلك الصهاية، ويمن؟ بابنة أخيه.. والعم هذا ينافس في حب الفتاة شابا هو فارس إسبانيا الأول وبطلها المغوار!

وأنكى من ذلك وأرذل، حب الدون كارلوس، ملك إسبانيا، والمرشح لعرش إمبراطورية شارلمان، للفناة نفسها! والدون كارلوس في حبه الفتاة، ومنافسته لهرناني في ذلك الحب لا يرعى لتاج الملك أية كرامة.. إنه يحب حب الأوشاب والسفلة، وهو يقفز من النافذة كما يفعل (العيال!) ليفاجئ الحبيبين في خلوتهما! فأين جلال البطولة في هذا الصغار كله؟!

وهرناني يعيش بأمل الثأر لأبيه من قاتله.. لكن قاتل أبيه قد توفي.. ولذلك فهو يطلب هذا الثأر عند اين القاتل؟ فأي منطق هذا؟! ليكن! وتتيح الفرصة لهرناني كي يقتل كارلوس – وهو ابن قاتل هرناني – لكن هرناني لا يقتله.. لماذا؟ علم ذلك عند هيجو الذي لم يبين لنا السبب! لماذا لم يقتله، وقد هدده بأنه سوف يلقي القبض عليه وسوف يأمر بشنقه؟ لسنا ندري أيضاً! ولعل هبجو خشي أن تنتهي المأساة وهي لا تزال في فصلها الأول!

ويفاجئ العم المتيم، الحبيبين المتيمين في قصره وهما يوشكان أن يتبارزا.. ثم يتبين أن أحد الحبيبين هو الملك.. والإمبراطور المنتظر، فيصدع العم المتيم ويخضع، ولكن الملك يبسط حمايته على خصمه المحب المتهم الآخر.. لماذا؟ إنها النخوة في نظر المؤلف.

ويضبط العم المتيم غريمه في حب ابنة أخيه وهو يملأ بها ذراعيه فلا يقتله، لكنه يأخذ معه في حساب طويل حتى يفجأهما الملك الذي يعلم بأن العم يؤوى إليه خصمه وطالب دمه.. وهنا يستشفع البطل.. هرناني كله.. والذي لم يبدلنا حينا قط.. يستشفع بمن؟ بالعم المتيم المحترم فيخبئه حتى

تنجلي الكربة.. فإذا انجلت يجبره هرناني على أن يسلمه نفسه ليقتله بالسم أو بالسلاح متى شاء.. وبعد أن يكون هرناني قد قتل الملك.

والعجيب أن يتم هذا العهد.. ولكن متى؟ بعد أن يصبح الملك إمبراطوراً فيبتهج ويصفح عن هرناني وعن العم.

وفي (الليلة الداخلة) – ومعذرة عن هذا التعبير الظريف – يفاجئ العم المتيم العروسين السعيدين ليطلب روح هرناني؟! ويستسلم هرناني تلبيةً لداعي الشرف والبر بالعهد!

***

وهكذا تسفر المأساة عن سلسلة طويلة غير معقولة من الافتعالات.. التي ليس بينها دافع معقول واحد.. وليس بينها ما يجعلنا نأسى على أي حبيب من هؤلاء المحبين!

ذلك كله بالرغم مما تأخذك به المأساة من شعر هيجو وروعة المناظر وإبداع الممثلين وجمال المواقف.. ولذا فهي لا تزال من الروايات الناجحة إلى اليوم!

وإليك ملخص هذه المأساة لتستنتج لنفسك منها ما تشاء.

***

هرناني:

دونياسول فتاة في ريعان الشباب وفورة العمر، مات عنها أبوها فكفلها عمها الدون روي جوميز، ونشأها في بيته.. والظاهر أن جمالها خلب لبه واستحوذ على قلبه فقرر أن يستأثر بها وأن يتزوجها.. وإن يكن عمها! ولذلك

فهو يقيم عليها الحراس الغلاظ الشداد.. إنه أمير قشتالة!

ولكن.. ماذا تجدي الحراسة إذا صبا القلب إلى من يحب، ومالت النفس الشابة إلى الحبيب الشاب؟ لقد كانت الفتاة تهوى هذا الفتى الآفاقي الشجاع المهدر الدم، هرناني، الذي قتل الملك الراحل، ولن يهدأ له بال حتى يعطي دم والده حقه.

ولكن.. وما أكثر ولكن في هذه المأساة.. ممن يثأر هرناني؟ وعند من يطلب دم أبيه؟ إنه هذا الدون كارلوس.. أمير البلاد.. وملك إسبانيا.. والذي أصبح الوارث الوحيد للإمبراطور مكسمليان إمبراطور ألمانيا الذي لم يشع نبأ وفاته في البلاد بعد.

وأعجب العجب في مأساة الحب هذه أن الملك، أو الدون كارلوس، متيم غراماً بدونياسول هو أيضاً.. وهو يعلم أن غريمه هرناني في هواها يتردد عليها كلما أرخى الليل سدوله.. ولذلك فهو يترصده، ويقص أثره.

فيا للعشاق الثلاثة المفتونين!

وتكون دونياسول على موعد ضربته للقاء هرناني في إحدى غرفات القصر.. ونكون مربيتها العجوز "يوسفة".. في انتظار الحبيب.. وتسمع طرقاً خفيفاً انخف للقائه.. لكنها ترى نفسها أمام شخص متنكر في بزة الفرسان، إنه ليس هرناني.. وهي لذلك تحاول أن تستصرخ وتطلب النجدة.. لكن الفارس يخبرها بين خنجره يذبح به عنقها، وبين بدرة من المال تنقلها من الفقر إلى الغنى.. فتختار البدرة.

إن هذا الفارس هو السيد الملك! إنه الدون كارلوس!

ويسمع وقع أقدام فيطلب الملك مخبأ، فتدسه يوسفة في مكان ضيق وبيء. ثم تدخل دونياسول لموعدها مع هرناني الذي لا يلبث أن يصل هو أيضاً.. فتلقاه دونياسول كما تلتقي قلوب المحبين.. لكنا نري هرناني مضطراً مهموماً.. إنه بحساء هذا الشيخ الفاني عم دونياسول وأمير قشتالة، ومن لو شاء لتزوج نصف جميلات قشتالة.. إنه يحسده وينقم عليه محاولته الاستئثار بهذا الجمال الذي لم يخلق له، ولا شأن له به.. ثم هو يشكو حاله لحبيبة القلب ومنية النفس.. ويرجوها أن تنسى حبه.. لأنه شريد طريد لا ملجأ له إلا الجبال يلوذ بكهوفها، والغابات يأوى إلى أحراشها متربصاً متلصصاً، ينتظر الفرصة التي تمكنه من الثأر لأبيه، ومعه تلك العصابة الكبيرة التي ورثت هي أيضاً ثارات قديمة عند الملك الراحل، فجمعت بينها الضغائن، ووحدت أهدافها الأحقاد.

لكن دونياسول تعرض على هرناني قلبها وحياتها، وتعاهده على الفرار معه لتقاسمه عيشه ومآله والإقامة معه حيثما حل، والذهاب معه أيان ارتحل.. إذ لا حياة لها بدونه، ولا ملجأ لقلبها إلا إلى قلبه.

ويسمع الدون كارلوس هذه النجوى من مخبئه فيجن جنونه، ويغلي دمه، ويكاد رأسه أن ينفجر، فيبرز لغريمه ليناقشه الحساب! إنه لا يقول لهرناني من هو.. ولا يزيد على أنه شريكه في حب دونياسول، بل منافسه على قلبها.. ويمتشق الغريمان سيفيهما، دون أن يعرف هرناني أنه يبارز الرجل الذي يطلب عنده ثأر أبيه.. نفس الرجل!

ولكنها لا تلبث أن نفاجأ بدخول الغريم الثالث.. الدون روي جوميز.. عم الحبيبة وخطيبها وأمير قشتالة.. جاء ومن ورائه الحراس وحملة المشاعل.

وهنا تقف المبارزة، لأن دونياسول ترمي بنفسها بين المتبارزين، وهنا أيضاً يأخذ العم العاشق في مناقشة غريميه الحساب، كيف اقتحما القصر وكيف أباحا لنفسيهما أن يتبارزا هكذا في دار ليست لهما بدار؟! وهو يوشك أن يأمر أتباعه بإلقاء القبض عليهما لولا أن يكشف له الدون كارلوس عن شخصيته، وأنه لم يأت إلا ليقص عليه نبأ وفاة الإمبراطور، وأنه أحق الوارثين بعرش الإمبراطورية التي له في المطالبة به أنداد ومنافسون.

ويخشع الدون جوميز أمام مولاه الملك، وينقلب تهديده له ووعيده إياه فيكونان ترحيباً واعتذاراً، ثم يعده العون بعد تقليب الأمور على وجوهها.. فإذا سال جوميز الملك عن هذا الفارس الآخر زعم له أنه فتى من أتباعه.. وهكذا ينقذ الملك غريمه من ورطته.. لحاجة في نفسه من حاجات المروءة والشهامة.

وفي زحمة الوداع يسمع الملك كارلوس دونياسول وهي تعطي هرناني موعداً يأتيها فيه، وتطلب إليه أن يصفر ثلاثاً إيذاناً بوصوله.. غداً.. فيقول كارلوس في نفسه وهو ينظر إلى الحبيبين.. غداً!

ثم يخرج الجميع، ويستأنى هرناني في الخروج.. ويقول وقد عرف أن غريمه في دونياسول هو صاحب ثأره أيضاً: "أجل أنا واحد من أتباعك أيها الملك، وأنا أتبعك حيثما كنت حتى أثأر منك لأبي!".

***

فإذا كان الفصل الثاني رأينا كارلوس في شيعة من أتباعه وقد أتى لميعاد الغد بين الحبيبين، وسمعناه يأسف لأنه أفلت هرناني، وأفلتت منه الفرصة لقتله والقضاء عليه ليخلو له وجه دونياسول، وليتخلص من ألد أعدائه الشخصيين المتربصين به؟

ويبث رجاله للقبض على هرناني حينما يجيء فيكون من نصيبهم.. ولتكون دونياسول من نصيبه هو. ثم يتجه نحو شرفتها فيصفر مرتين، ثم يصفر الثالثة فتبرز إليه من النافذة، وتنادي "هرناني.. إني نازلة". فإذا برزت من باب القصر أدركت أن الخطوة ليست خطوة هرناني.. فتضطرب، وتحاول الهرب، إلا أن كارلوس يمسك بها.. ثم يغلو في التوسل إليها، راجياً أن تفضل الملك على الشريد الطريد اللص، وأن تقبل تاج أكبر إمبراطورية في العالم على أن تسلم نفسها وقلبها لملك الشحاذين.. لكن دونياسول تتوسل إليه أن يرسلها، وأن يتجه بحبه إلى من هم من سمنه وفي درجته.. لكن يلح ويلحف ويشتد في إلحاحه وإلحافه، ويحاول أن ينال منها منالاً فتنتهز فرصة وتستل خنجرة الذي إلى جنبه، وتهدده إذا خطا نحوها خطوة لقي مصرعه.

ولكن الملك يهددها بأنه ليس وحده وأن حوله أتباعاً ثلاثة مدججين بالسلاح.. وهنا يسمع من يقول له:

"نسيت تابعاً رابعاً.. هو.. أنا!".

أما هذا التابع فلا يكون إلا هرناني! لقد فاجأ الملك وأمسك به من خلف وأنقذ منه دونياسول.. وحاول الملك أن يدعو إليه حراسه الثلاثة فأخبره هرناني أنهم أسرى رجاله.. وأنه لا منقذ له الآن إلا أن يدافع عن نفسه.. وطلب إليه أن يبارزه.. لكن الملك يأبى، لأنه لا يبارز سوقة وفرداً عادياً من رعاياه.. وهنا يكسر هرناني سيفه، ويلقي به عند قدمي الملك، ويقدم إليه معطفه لينقذه من رجاله وليعطيه فرصة الفرار.. ويقبلها الملك وهو يصعر خده متشامخاً، منذراً بأنه سوف يلقي القبض عليه ويقضي عليه!

فإذا انصرف الملك رأينا الحبيبين في موقف غرامي وهما يتناجيان

نجوى طويلة لا يفيقان منها إلا على أجراس تتجاوب أصداؤها في جنبات المدينة.. ثم يدخل أحد أتباع هرناني ليحذره من كبسة جنود الملك، ويقدم إلى هرناني سيفه، وتعرض عليه دونياسول الفرار فيأبى إلا الانضمام إلى رجاله للمضي في خطته.

ويقبل الحبيبة على جبينها وهي تدعوه زوجها.. ثم يمضي لشأنه.

***

ثم يكون الفصل الثالث فترى الدون روي جوميز واقفاً مع دونياسول يحاول أن يقنعها بأنه يستطيع أن يحب خيراً مما يحب غريماء الشابان القويان الناضران.. على الرغم من أنه أصبح هيكلاً فانياً وشيخاً متهالكاً.. وهو يحاول ذلك في منطق ممل وحجة سقيمة، ودونياسول ضائقة به ذرعاً، وترد عليه بعبارات التي توشك أن تولي عن هذه الدنيا.. ومع ذلك فهو يستحثها إلى الذهاب إلى الكنيسة لعقد قرانهما.. ولولا أن يدخل رسول فيقول: إن هرناني قد قتل وقضي على عصابته، وإن الملك هو الذي تولى إبادتها بنفسه! فتضطرب دونياسول.. ومع ذلك فجوميز يوصيها بأن تعنى بزينتها لأن هذا هو أسعد يوم في حياته.. ثم يضيف الرسول أن بالباب قادماً غريباً فيرحب جوميز بلقائه بعد انصراف دونياسول المسكينة التي تلقت النبا كأنه طعنة خنجر لم تبق ولم تذر.

ويدخل القادم في ملابس حاج يريد التوجه إلى سرقسطة لزيارة العذراء البول،، وبالأحرى كنيستها هناك، وليري تمثالها الناصع المتألق ذا الهالة الذهبية من الشعر الجميل.. ولا يكون هذا الحاج إلا العاشق المسكين هرناني جاء مستخفياً يتزود بنظرة من منية النفس التي تدخل هي الأخرى بين خدمها

وحشمها وقد أزينت لحفلة الزفاف على عمها الكهل الليلة!

ولا يطيق هرناني أن يسمع الرجل الكهل وهو يخاطب دونيا بأنها زوجته فينزع منه لباس الحاج وينادي: "من أراد أن يربح ألف جنيه ذهباً ثمناً لرأس هرناني.. وأنا هرناني!".

وتكون مفاجأة للجميع! ولاسيما لدونيا التي كانت منذ هنيهة تبكي حبيبها الذي قيل إنه قد قتل، وتكون مفاجأة للدون جوميز الذي يأبى أن يقتل ضيفه ولو ملك الدنيا كلها ثمناً لرأسه، ويخرج الدون لكي يسلح القصر، فيتقدم هرناني إلى دونيا ليهنئها بالتاج والزواج في عبارة باكية دامية.. ويتهمها بنكث العهد وخفر الذمة.. فتهلع دونياسول وتنفي عنها التهمة قائلة: إن ليس في قلبها إلا هرناني.. وإنها قد رفضت قبول تاج الدوق عرش الإمبراطورية حين وضعه تحت قدميها.

ويبكي الحبيبان طويلاً.. ثم يتعانقان.. ثم لا يفيقان إلا على دخول الدون روي جوميز الذي يقف مشدوهاً مغفور الفم ليعاتب ضيفه، ويقارن له بين ما أولاه من إكرام ومما قابله هو به من هذا السطو على الزوجة الموعودة.. وتحاول دونيا أن تأخذ مسئولية ما حدث على عاتقها.. لكن جوميز يكون ثائراً فائراً لا يكاد يسمع ولا يكاد يبين.. حتى يدخل أحد الأتباع منذراً بأن الملك.. الملك بشخصه.. فذ وصل.. وهو واقف بالباب!

ويضطرب القوم، ويتقدم هرناني إلى جوميز ليقول له: إنه أسيره، فيدفع به جوميز إلى مخبأ.. ثم يتقدم فيكون والملك وجهاً لوجه!

ويأخذ الملك في تقريع جوميز ويتهمه بالخيانة لأنه يؤوي إليه ألد أعداء الإمبراطورية.. لكن جوميز يدافع عن نفسه، إلا أن الملك يطلب إليه أن

يسلمه أسيره وعدوه.. هرناني.. ولكن.. كيف يسلمه ضيفه وأسيره وهو من سلالة الأكرمين.. هؤلاء المعلقة صورهم في رواق القصر؟ هذا لن يكون أبداً.. وينذره الملك بأحد أمرين.. إما الأسير، وإما هدم القصر بأبراجه الأحد عشر، ويجيبه الدون: أن أمامه القصر فليقلبه على رأس من يحب!

وهنا يأمر الملك بالقبض على الدول.. فتتقدم دونياسول مندِّدة بعمل الملك الذي لا يكاد يسمع صوتها حتى يوشك أن يصعق! إنه صوت الحبيبة ومليكة الفؤاد! إنها تعيره بأن قلبه لم يكن قلباً إسبانيا!

ويتقدم الملك إلى جوميز فيطلب إليه أن يسلم إما هرناني، وإما دونياسول. ويقول له جوميز: إنه ولي الأمر، فإذا تقدم الملك إلى دونياسول ليذهب بها صرخت وعرضت رأسها إن كان لا بد من رأس هرناني.. أو رأس عمها.. ثم تتقدم نحو الصندوق الذي به هدايا عرسها فتتناول منه خنجراً.. وكأنها تبغي أمراً ويرى ذلك عمها فيفزع.. ويتقدم نحو مخبأ هرناني كأنه اعتزم أن يسلمه. ولكنه يعود فيسلم دونياسول.. ولا يسلم هرناني.. ففرح الملك ويمضي بصيده الثمين مبتهجاً مسروراً.

فإذا خلا المكان إلا من جوميز، تقدم الرجل المسكين ففتح المخبأ، وبرز منه هرناني الذي يقدم إليه جوميز سيفين ليختار منهما ما شاء، ولكي يحسم النزال بينهما.. ويدهش هرناني، لأن الرجل طاعن في السن.. ولا قدرة له على منازلة أقوى فارس في البلاد.. لكن الرجل يصر على منازلته لأنه كان سبباً في ذهاب الملك بدونياسول.

دونياسول؟! وكيف؟!

ويتضح أن هرناني لم يسمع شيئاً مما دار بين جوميز وبين الملك إذ هو

في المخبأ، فإذا روى له جوميز ما حدث، فزع هرناني، وذكر للرجل أن الملك يهوي دونياسول بقدر ما يهواها كل منهما.. ويطلب إلى الرجل أن يسلحه ليقفو أثره، وسوف يعود إليه بعد الفراغ من أمر الملك ليضع رأسه بين يديه، أو يفعل به ما يريد!

ويطلب إليه جوميز أن يقسم له على الوفاء بهذا العهد، فيقسم هرناني، وتصبح روحه ملكاً لجوميز.. فيسلحه.. ويمضيان لمهاجمة الملك بعد أن يتصافحا، وبعد أن يعطيه هرناني بوقاً ينفخ فيه جوميز في أي يوم وفي أي ساعة، فيكون هرناني بين يديه!

وفي الفصل الرابع نرانا أمام مقابر مدينة إكس لاشايل الهائلة وكهوفها التي تضم مقبرة شرلمان العظيم.. وقد اجتمع هناك الدون كارلوس وجماعة من معاونيه وراحوا يثرثرون ثرثرة طويلة عما عسى أن يسفر عنه اجتماع الكرادلة المشتغلين بانتخاب الإمبراطور الجديد، وكارلوس يمني التنفس بأن يكون هو الفائز، وهو يتحرق إلى ثلاثة أصوات فقط لكي يفوز بعرش الإمبراطورية.. ويكون ميعاد مجيء المؤتمرين عليه قد قرب فيصرف أتباعه إلى مواقعهم، ثم يدخل هو مقبرة شارلمان ويعلقها على نفسه.

ويصل المتآمرون تباعاً، ويقول كل منهم كلمة السر قبل أن يؤذن له بالمرور.. حتى إذا اكتمل عددهم، أخذوا يقترعون فيمن يوكل إليه شرف قتل كارلوس.. وتخرج القرعة على هرناني فيطير فرحاً، حتى يأخذ بثأر أبيه.. ولكن دون جوميز يحاول أن يحل محله لينال ذلك الشرف، بيد أن هرناني يعتذر ثم يرفض، وهو يرفض حتى بعد أن يرد عليه جوميز بوقه، ويحله من عهده.

ويقسم الجميع على الصليب الذي صنعه جوميز من نفسه ومن سيفه، على أن تكون ضربة القاتل هي ضربتهم جميعاً.

ثم تسمع أصوات فيحاول المتآمرون الاختفاء.. ولكن أين؟ لقد أحيط بهم جميعاً!

ويبرز دون كارلوس فيأخذ في تقريع هرناني وتأنيب دون جوميز.. ثم يأمر بإحضار دونياسول التي لا تكاد تري هرناني حتى توشك أن يغمى عليها.

وتأتي النجدة!

إن البشير يدخل لينبئ كارلوس بأنه قد أصبح إمبراطوراً، بعد أن اعتذر فردريك الحكيم عن عدم قبول المنصب.. وهنا يبتهج كارلوس، ويرتفع فجأة فوق صغار نفسه، ويشرع في توزيع الألقاب، ويتفضل بالعفو عن المتآمرين، وأمام بكاء دونياسول واستشفاعاتها يعفو عن هرناني.. ويمنحه يد دونياسول.. فيأخذها هرناني ملء ذراعيه.. حتى إذا أفاق من غشية الحب، منحه كارلوس – أو صاحب الجلالة الإمبراطور شارلكان– لقب فارس، ووهبه قلادته الذهبية وعدة دوقيات.. هذا.. ودون جوميز ينظر إلى ذلك كله ويتفجع!

ويصرف الإمبراطور الحاضرين جميعاً، ويتقدم إلى قبر شارلمان يناجيه، وليقول له: إنه علّمه كيف يكون عظيماً.. وكيف بيدا عهده بالرحمة!

***

وفي الفصل الخامس تكون في سرقسطة في ساحة قصر أرجون، وقد اجتمع عدد من الدونات الإسبان يثرثرون انتظاراً لمجيء العروسين، هرناني ودونياسول.. وهم يعجبون من قصة هذا الغرام المثلث الذي فاز فيه اللص

على الملك الإمبراطور وعلى الدون روي جوميز.

ثم لا يلبثون أن يروا شبحاً قادماً فيسأله أحدهم إن كان قادماً من الجحيم بعد أن أفلت من زبانيتها؟ ويقول له الشيح: إنه ليس قادماً من جهنم لكنه ذاهب إليها! ثم يتوارى الشبح خلف درج القصر.

ثم يصل العروسان في أبهى حلة، ومن ورائهما جمع كبير في ثياب تنكرية.

ويأخذ الموجودون في دعابات سمجة، ويتمنى بعضهم لو كان عفريتاً لكي يرى ما يجري في غرفة العريس هذه الليلة!

ثم ينتصف الليل فيستأذن المدعوون وينصرفون، ويخلو الجو للعروسين فيأخذان في نجويات سعيدة.. وتهتف دونياسول باسم هرناني فيرجوها ألا تعيد على أذنيه هذا الاسم التعس، اسم التشرد واللصوصية.. ويضرع إليها ألا تدعوه منذ اليوم إلا باسم الدون يوحنا الأرغوني.. أسعد رجل في العالم! الرجل الذي نزع عنه لباس البؤس والفقر عند باب القصر ولبس ملابس الدونات للصيد!

ويغرق العروسان في أحلام ونجويات وغزل.. لا يفيقان منها إلا على صوت بوق بعيد يشق سكون الليل كما تشق سكين قلب عاشق!

"إن النمر تحتنا طلب فريسته بزئيره الكريه!".

وترتعد فرائص أسعد رجل في إسبانيا فجأة.. فيقول لعروسه:

"بل سميني هرناني.. فالظاهر أن الشقاء لا يزال يطاردني.. وأنا بهذا الاسم أولى!".

وتسأله دونياسول: "ماذا؟".

فيجيبها: إنه الشيخ الهرم.. الشيخ الذي يضحك في الظلام مكشراً عن أنيابه الزرق!".

ويسألها هرناني أن تأتيه بصندوقه الذي كان يحمله معه دائماً أيام شقائه. فتمضي لتحضره له.. ولا يكاد يخلو المكان حول هرناني حتى يدخل الشيخ! ويقول له الرجل: إن حينه قد حان، ويجب أن تسير جنازته إلى مصيرها.. وإن نواقيسه تدق منذ ذلك الصباح.

ويعرف هرناني أنه غريمه الشيخ، وأنه جاء يستوفي عهده، ويخبره الرجل بين السم، ونصل الحديد.. فيفزع هرناني ويتخاذل.. ويرجو الرجل القاسي المتحجر القلب أن يرحم زوجاً وعروسه إلى صباح الغد.. ولكن الرجل لا يرق ولا يلين.. ويحاول هرناني ألا يبالي بعهده.. فيذكره الرجل بشرف الإسبان.. فيلين هرناني من جديد.

ويتناوله الرجل قنينة صغيرة من السم.. فيرفعها هرناني إلى شفتيه المرتجفتين المرتعشتين، وهنا.. تدخل دونياسول، و تعجب لهذا الوجوم الذي يستولى على فتى أحلامها وفارس سعادتها.. وهي لا ترى شبح العجوز المتواري في ظلام الليل.

وتقول: إنها لم تجد الصندوق.. فإذا تنبه هرناني لوجودها ضاقت به الدنيا أكثر مما ضاقت من قبل.

ولا يدعها الشبح تقترب منه أكثر.. إنه يكشف قناعه بعد أن يقترب منها.. فإذا هو الدون روي جوميز.. عمها العاشق العجوز الملتاع!

ويقص عليها هرناني قصة القسم الذي أقسمه لعمها الوحش والعهد الذي عاهده عليه.. أن تكون له زوجة بعد أن يقتل كارلوس!

ولكن دونيامول لا تصدق.. وتحاول أن تثني الشيخ.. عمها.. عن إصراره وتصميمه على أن ينتزع روح هرناني من بين جنبيه ولكن الرجل لا يلين.. وتهدد دونياسول بأنها قائلة نفسها لا محالة.. ولكن الرجل لا يزيد إلا إصراراً.

وتقذف دونياسول بنفسها تحت قدمي عمها باكية مسترحمة.. إلا أن هذا لا يزيده إلا ضراوة ووحشية.

ويطلب الوحش من هرناني أن يشرب السم، وأن يبر بعهده، لينتهي كل شيء.. فيرفع هرناني السم إلى فمه وهو ينظر إلى عروسه مودعاً.. إلا أن عروسه تهجم عليه وتنتزع القنينة من يده.. ثم تشرب هي السم!

فإذا عاتبها هرناني طمأنته.. لقد تركت له نصف الجرعة القاتلة! ثم تشرع في مخاطبة عمها لتسأله إن كان قد سعد بما يرى، ونال ما تمني؟! ويشرب هرناني ما بقي من السم.. وقد أخذ دونياسول ملء ذراعيه.. وتبدأ الآلام المبرحة.. وتندلع النار في أحشاء العاشقين! ثم يموتان!

ويحسدهما دون روي جوميز على تلك الموتة السعيدة.. والتي ليس في الدنيا كلها أسعد منها.. ويأبى الشقي إلا أن يلحق بهما، فيطعن نفسه، ويخر إلى جانبهما جثة هامدة!

***

المذهب الطبيعي (وتفرعه عن المذهب الواقعي)

نشأة المذهب الواقعي

ضعفت ريح المذهب الرومانسي في فرنسا، وفي كثير من أمم أوربا وأمريكا، واشتاق الناس إلى أن يحدثهم الأدباء عن حياتهم الواقعية. وبالفعل أخذ القصاصون العظماء، أمثال ستندال (١٧٨٣-١٨٤٢) وبلزاك (١٧٩٩-١٨٥٠) وفلوبير (١٨٢١-١٨٨٠) في فرنسا؛ ودي فو (١٦٦٠-١٧٣١) وفيلدنج (١٧٠٧-١٧٥٤) في إنجلترا، يكتبون القصص الواقعي الشائق ينتزعونه من الحياة الواقعية الصميمة، وكانت أوربا كلها تقبل على قصص هؤلاء الكتاب العظماء وقصص أضرابهم فتلتهمها التهاماً.

الفرق بين المذهب الواقعي والمذهب الطبيعي:

ونحب قبل أن نمضي في القول عن أدب هؤلاء القصاصين أن نبين الفرق الشاسع بين كل من المذهبين الواقعي والطبيعي في القصة وفي المسرحية، بل في سائر الفنون.. وذلك لأن كثيرين من الأدباء في مصر، بل في فرنسا نفسها أحياناً، يخلطون بين المذهبين، ويحسبون أنهما مذهب واحد.

والفرق بين المذهبين يتضح من مجرد النظر في اسم كل منهما.. فالشيء الطبيعي هو الشيء المنسوب إلى الطبيعة.. الطبيعة كما خلقها الله.. الطبيعة التي لم تتأثر بالعوامل الخارجية الطارئة التي يصنعها المجتمع في

الغالب بما يتواضع عليه من تقاليد وآداب، وما يسنه من شرائع وقوانين، وما يقيمه من معاهد للعلم أو منشآت للفنون، وما يبتدعه من أصول الذوق العام.. والأدب الطبيعي هو ما يحدثنا عن تلك الحياة الطبيعية الفجة التي لم تتأثر بهذه العوامل المكتسبة.

أما الشيء الواقعي فهو الشيء الذي تحول إليه الشيء الطبيعي بعد أن تأثر بتلك العوامل الخارجية الطارئة.. والعوامل التي صنعها المجتمع بما تواضع عليه من تقاليد وآداب، وما سنه من شرائع وقوانين، وأقامه من معاهد العلم ومنشآت الفنون، وابتدعه من قواعد الذوق العام.. والأدب الواقعي هو ما يحدثنا عن تلك الحياة الواقعية المهنية التي تأثرت بكل تلك العوامل المكتسبة وكل تلك الآداب المرعية.

ونحب قبل أن نمضي في الموضوع أيضاً أن ننبه إلى أنه ما من إنسان في هذا الوجود إلا وفيه قدر من الطبيعة وقدر من الواقعية.. بل ليس ثمة مجتمع من المجتمعات إلا وفيه من هذا ومن ذاك.. إلّا أنه إذا غلبت عليه سمات المذهب الطبيعي قلنا عنه إنه مجتمع طبيعي.. فإذا غلبت عليه سمات المذهب الواقعي سميناه مجتمعاً واقعياً.

زعماء المذهب الواقعي:

وتعود فنقول: إن أحداً لم يكن يصدق أن تنحسر تلك الموجة الرومانسية الهائلة التي اجتاحت الأدب الفرنسي على يدي فكتور هيجو وأضرابه وبتلك السرعة لتحل محلها موجة عاتية من المذهب الواقعي على أيدي ستندال وبلزاك وفلوبير وأضرابهم، ثم تنشق هذه الموجة من الأدب الواقعي فتظهر إلى جانبها موجة من الأدب الطبيعي على أيدي الأخوين دي

جونكور، وإميل زولا (١٨٤٠-١٩٠٢)، وجي دي موباسان (١٨٥٠-١٨٩٣)، وألفونس دوديه (١٨٤٠-١٨٩٧) ومن إليهم جميعاً.

ستندال:

وأول زعماء المذهب الواقعي في القصة الفرنسية هو بلا شك الكاتب القصاص البارع هنري بايل الذي عرف في عالم الكتابة باسم ستندال، والذي حفلت حياته بضروب من الشجاعة والمجد، فقد شهد الكثير من معارك نابليون، ولاسيما معركتي مارنجو، وبينا، كما حضر نكبة الجيش الفرنسي في موسكو.

وكانت قصة ستندال الخالدة (الأحمر والأسود) أول محاولة جدية في إحلال المذهب الواقعي محل المذهب الرومانسي في فرنسا، وقد وصف فيها الحياة المعاصرة وصفاً واقعياً رائعاً بعيداً عن أية مسحة رومانسية، وإن شئت فقل وصفاً خالياً من تكلف مشاعر الرقة الرحمة والحدب على الفقراء والمستضعفين الذين يزحمون المدرسة الرومانسية، كما نلاحظ ذلك في قصة البؤساء لفكتور هيجو.. بل سلك طريقاً مضاداً للرومانسيين فيشر قصته هذه بمذهب القوة والغلبة، وذلك قبل أن يبشر به "نيتشه" الألماني فيما بعد وصور بطل قصته رجلاً أفاقاً شرساً، يتوسل بقوته الجسمانية المخيفة إلى حياة الدعة والرغد والعيش الحيواني الوضيع.. ثم مضى في تصوير بقية شخصياته على هذا المنوال، واضعاً نصب عينيه مطابقة الواقع والأمانة التي لا تستحيي في قول الصدق، مما هو من سمات القصة الفرنسية في العصر الحديث.

بلزاك:

ثم ظهر إلى جانب ستندال فخر كتاب القصة الواقعية الفرنسية أو نور به

بلزاك الذي وصفه الناقد سانت بيف، فقال: "إنه أعظم رجل أنجبته فرنسا"، والذي لم تلبث شمسه أن كسفت جميع الكتاب الآخرين ومنهم ستندال نفسه. وقد تأثر بلزاك في أول نشأته بالمذهب الرومانسي، لكنه أفاق فجأة على هاتف الخلود الذي أوحي إليه بفكرة هذه السلسلة الطويلة من القصص الرائعة التي سماها فيها بعد باسم "الملهاة الإنسانية"، والتي استوعب فيها الحياة الفرنسية في مختلف أوضاعها، ولم يترك صنفاً من الناس إلا وصفه ولا جماعة من الجماعات إلا أعطانا منها صورة لا تبرح مخيلة قارئها ما دام حياً.. لا يبالي إذا كان يصف ملكاً أو ملكةً أو قائداً أو أديباً أو شاعراً أن يقفز فيصف طباخاً أو جندياً أو امرأة عاهراً أو جزاراً أو فلاحاً عادياً.. ويصفهم بنفس الحرارة وبنفس الصدق الجريء الذي لا يبالي.. ثم هو يثب من الوصف العام إلى الوصف الخاص الدقيق الذي تغلغل في أعماق المشاعر ودنيا الأسرار، ملوناً صورة الواقعية هذه بلمحات حلوة جذابة من المذهب الرومانسي، لكنه لا يسمح لتلك اللمحات بالطغيان على الأصل.. وهنا ميزة بلزاك.. وهذا كله موشي بكثير من النظرات الفلسفية، والدراسات والتحليلات الرقيقة الهيئة، مما جعله حقاً خالق المذهب الواقعي ومرسي دعائمه.

فلوبير:

أما جوستاف فلوبير فحسبه أنه منشئ أروع قصة في الأدب الواقعي كله.. وهي قصة مدام بوفاري التي لم تشب واقعيتها شائبة.. والقصة صورة بارعة للحياة الريفية الفرنسية في منتصف القرن التاسع عشر، وصف فيها فلوبير الطبقة البورجوازية التي نشأ هو منها. والعجيب أن فلوبير كان على الرغم من هذه الواقعية العجيبة يحن إلى برقشة المذهب الرومانسي وزخارفه البيانية.. فلم يكد يفرغ من مدام بوفاري حتى عاد ليضرب في تيه الرومنسية

في قصته سالامبو التي أحيا فيها ذكرى قرطاجنة في أسلوب مصنوع موشى.. طار به من عالم الواقع المرير إلى عالم الأحلام والعاطفة المشبوبة!

أعلام المذهب الطبيعي:

في القصة الفرنسية:

ويعترف أعلام المذهب الطبيعي الفرنسيون بأنهم تلاميذ هذه النخبة من أعلام المذهب الواقعي، وأنهم إذا كانوا قد خالفوهم في شيء فقد خالفوهم في أن عملهم كان ينحصر في تسجيل حقائق الحياة تسجيلاً فوتوغرافياً مادياً دقيقاً، دون أن يحاولوا التدخل في تصوير هذه الحقائق بشيء من الفن أو البهرج أو الفلسفة أو التحليل قليل أو كثير.

الأخوان دي جونكور:

ولا شك أن الأخوين دي جونكور: إدمون (١٨٢٢-١٨٩٦) وجول (١٨٣٠-١٨٧٠) هما مبتكرا المذهب الطبيعي في الأدب الفرنسي.. بل هما مبتكرا المذهب الرمزي الذي سوف نحدثك عنه فيما بعد، أو يعود إليهما على الأقل الفضل في ابتكاره. وقد كان نشاط هذين الأخوين لا يقف عند حد، وكانت لهما ميزات أدبية وفنية متنوعة.. فيؤثر أنهما أدخلا مبادئ الفن الياباني في فرنسا.. وقد ألف إدمون آخر كتبه عن الفنان الياباني الأشهر هو كوساي.

وقد كتبا في كل شيء، في الأدب الصرف وفي الرسائل والمقالات وفي القصص.. وفي المسرحيات.. ومقالاتهما في وصف المجتمع الفرنسي في القرن التاسع عشر من أمتع ما كتب في هذا الباب.. وشخصياتهما القصصية والمسرحية ودراسات صرفة من الحياة العامة كانا يأخذانها عمن يتصل بهم

من الناس أخذاً طبيعياً لا يزيدان فيه ولا ينقصان، ومن هنا ما يظنه قارئهما من عدم وجود الوحدة الأدبية في موضوعاتهما التي هي غالباً نتفة من هنا ونتفة من هناك وملاحظة عارضة تتلوها ملاحظة أخرى في غير تناسق، لأن عملهما الأدبي ينحصر في تسجيل حركات الشخصيات بغير أن يتدخلا في تلك الحركات حتى لا يكاد القارئ يحس لهما وجوداً مطلقاً فيما يقدمان له من هذا الأدب الطبيعي العجيب.. إنهما آلة كاتبة أو "كاميرا" في يد الحياة وفي يد البيئة وفي يد الحوادث.. وهذه هي التضحية النفسية المدهشة أو: "نكران الذات الذي يقولون إن غرضهم الوحيد في كل ما يكتبون هو أن يوفروا للأجيال القادمة أكبر قدر من المستندات الحية التي يعرفون بها أهل الجيل الحاضر معرفة كأنهم يرونهم بها رأي العين!".

والعجيب أن قصص الأخوين دي جونكور ومسرحياتهما لا يقرؤها اليوم أحد اللهم إلا الذين يشتغلون بالحفريات الأدبية. ومع ذاك فالعالم الأدبي كله يحتفظ لهما بأعظم الذكريات وأكرمها من أجل: "جورنالهما"، الذي يؤرخ لتلك الحقبة الطويلة الحافلة من تاريخ فرنسا الأدبي، والواقعة ما بين عام (١٨٥١–١٨٩٥) وعلى الرغم من أن القارئ يصطدم في أثناء قراءته لهذا "الجورنال" بطائفة شنيعة من الفضائح والمخزيات، إلا أنه يبنهج لما يشعر به من أنه يعيش في هذا الزمن ووسط أهله، وحسبه أن يتعرف فيه إلى جوتييه وفلوبير وهيجو وترجنيف وإميل زولا ورودان وبيير لوتي وأناتول فرانس وألكسندر ديما (الأب والابن) وبودلير وأوسكار ويلد.

فأي كتاب في الوجود يعدل هذه الموسوعة الأدبية التي تعطيك صوراً صادقة لما كان عليه هؤلاء الخالدون في حياتهم العامة وحياتهم الخاصة على السواء!

إميل زولا:

وقد ولد إميل زولا في باريس سنة ١٨٤٠ من أب فرنسي كان رجلاً مولداً يجري في عروقه الدم الإيطالي والدم اليونانية.. وقد مات وابنه إميل لا يزال في مدارج الطفولة، ولذلك قاسي الصبي اليتيم حياة كلها شظف وبؤس حتى لقد فرح فرحاً شديداً بوظيفة كتابية حقيرة في إحدى دور النشر كان يتقاضى منها كل أسبوع، وكانت سنه إذ ذاك إحدى وعشرين سنة، وكان قد نشر قبل ذلك أقصوصة في إحدى الصحف التي أتبعها بأقاصيص أخرى ومنظومات غزلية وأناشيد كان متأثرا فيها بروح "دانتي" حتى إذا كانت سنة ١٨٦٤ نشر أول كتاب مطبوع له يحوي طائفة من أقاصيصه العاطفية المثالية.

وقد لقي زولا الأخوين دي جونكور سنة ١٨٦٨ فوصفاه: "بالقلق والتشوف والعمق والتعقيد والتحفظ.. وبأنه ليس من اليسير أن يفهمه أحد على حقيقته!". ولا ريب أن زولا تأثر بالأخوين تأثراً شديداً، ومن ثمة فكر أول ما فكر في كتابة سلسلة قصصه الطبيعية الموسومة باسم **Roujon - Macquart** التي ظل يكتبها ويصدرها طيلة ثلاثين عاماً، والتي تناول فيها حياة أسرة من الأسر العادية الفرنسية فصور كلاً من أفرادها تصويراً مسهباً صريحاً على طريقة دي جونكور.. تلك الطريقة التي لا تبرر تصرفاً من التصرفات، ولا تدافع عن حملة يختطها بطل القصة في الحياة، بحيث تختفي شخصية الكاتب اختفاءً تاماً فلا يحس به القارئ طالما هو منغمس في القراءة. و كل قصة من تلك المجموعة تتناول مظهراً بعينه من مظاهر الحياة اليومية الزاخرة، كالأسواق العامة والمشارب والسكك الحديدية والمناجم وعالم الاقتصاد والأوراق المالية وحالة الحرب سنة ١٨٧٠، وترهات

المعتقدات الدينية أحياناً.. وقد لخص زولا مشروعه القصصي هذا، فقال: "إني سأتناول أسرة ما فأدرس أفرادها فرداً فرداً.. من أين جاءوا وإلى أين يسيرون، وهي مع ذاك تمثل القطيع كله في عمله وسلوكه. ثم إني مختار لهذه الأسرة حقبة من الزمان بعينها.. حقبة من التاريخ حافلة تمدني بكل ما أفتقر إليه من صور البيئة وظروف الحياة" ولا جرم أنه كان يهدف إلى تصوير الزمن الذي كان يعيش فيه تصويراً تاماً كاملاً، ولكنه مع ذاك قد فشل فشلاً ذريعاً على نحو ما قرر "جان كارير" حيث قال: "إن زولا لم يعطنا قط تلك الصورة التامة الكاملة التي كان يطمح أن يصورها لنا عن عصره.. فقد صور رذائل هذا العصر ومخزياته فحسب، من حياة العرابيد والأفاقين واللصوص والعاهرات والسكارى والشاردين والمعلولين ومن لا خلاق لهم من العمال والمزارعين وسفلة الطبقة البورجوازية والجنود الجبناء، والوزراء المنهومين.. الخ.. لقد وعدنا زولا بعالم زاخر بالحياة الصحيحة فأعطانا مستشفى!.. حقاً إن هذا جهل لا يمكن تصوره من عقلية تعمه في ضلالات لا يمكن تصورها!".

ومع ذلك فلقد كان زولا كاتباً جم النشاط خصب الإنتاج، ومع أنه كان زعيماً من زعماء المدرسة الطبيعية فقد كانت له لفتاته العاطفية التي تضعه في ثبت الكتاب الرومانسيين، والأدب الفرنسي لن ينسى له مقالاته التي دافع بها عن دريفوس، والتي جعل عنوانها:

إني أتهم (**J Accuse**)

جي دي موباسان (١٨٥٠-١٨٩٣):

أما جي دي موباسان فهو نورمندي المولد مثل فلوبير. وقد ساعده مواطنه العظيم في أول نشأته الأدبية، إذ أخذ بيده ووجهه توجيهاً قيماً.

وموباسان من أعظم كتاب الأقصوصة، إن لم يكن أعظمهم جميعاً ولكن لم تستمر الحقبة الأدبية في حياته غير عشر سنين، للأسف الشديد، كتب فيها مئات القصص القصيرة، ويضع قصص شبه طوال. ومما جرى مجرى المثل فيه أنه أتلف المذهب الطبيعي بمغالاته فيه، وبالأحرى، بمحاولته الوصول به إلى أقصى أطرافه. وقد كان يقول: إنه ليس صاحب مذهب في الأدب، ولا صاحب اختراع جديد، بل كل عمله أنه كان يصور الناس والحياة كما يراها.. وبكل أسف كان الناس والحياة، والبيئة التي كتب عنها موباسان لا خير فيها. كان الناس يثيرون في نفسه الاشمئزاز، والحياة يأخذ بعضها بخناق بعض في عتو وفجور، والبيئة تتكالب على نفسها كأنها تجردت من الفضائل، وكان موباسان مثل فلوبير أستاذه، يتوخى العبارة الجيدة المصنوعة، وينتقي الأسلوب الفخم المسبوك، ويمتاز أدبه الطبيعي بالفكاهة الحلوة والسخرية اللاذعة التي لا نعرفها في الأخوين دي جونكور، ولا في زولا.

وقد شل موباسان ثم جن، ثم توفي في مقتبل العمر وعنفوان مجده الأدبي.

ألفونس دوديه (١٨٤٠-١٨٩٧):

لـ "ألفونس دوديه" في عالم القصة الفرنسية مثل المكانة التي يحتلها دكنز في عالم القصة الإنجليزية.

ولعل بؤسه وما عاناه من شظف العيش في صباه هما معين تلك العبقرية التي واتته كبيراً. ويؤثر أنه اضطر إلى قبول وظيفة مساعد مدرس وهو في السادسة عشرة، رحل إلى باريس ليعمل في وظيفة حقيرة في صحيفة الفيجاور. ثم ابتسم له الحظ فأصبح سكرتيراً لأخي نابليون الثالث سنة

١٨٦٥. وفي تلك المدة استطاع دوديه أن يبني لنفسه مجداً أدبياً كان دعامة مستقبله العظيم، فقد كتب بضع قصص منها سافو، ثم القاتلة. ولعل الذي وضع دوديه في صفوف الطبيعيين هو تصويره رجال عصره في شخصياته القصصية تصويراً لا تكلف فيه ولا صنعة، بل تصويراً يكاد يشف عن صاحب الشخصية الحقيقي. ولدوديه خالدة هي تارتان دي تاراسكون **Tartin de tarascon** لا تقل قيمة عن مستر بكوك لدكنز أو كيخوته لسرفنتس.

ولعل دوديه من بين الطبيعيين جميعاً كان الكاتب المجدود السعيد الحظ الذي لا مطعن على سلوكه مطلقاً.. كان سعيداً في معظم حياته منذ أن ابتسم له الحظ.. سعيداً في زواجه، ممتلئ اليد بالمال.. كريماً مسامحاً.. لم تسيطر عليه شهوة من الشهوات كما وقع الكتاب الطبيعيون جميعاً فرائس شهواتهم.

خطر المذهب الطبيعية:

وبعد، فما جاء في ثنايا هذه الكلمات الخاطفة عن بعض كتّاب المذهب الطبيعي في القصة الفرنسية، نلمس أهم العناصر التي يتكون منها هذا المذهب ومن المؤلم أن يؤدي هذا المذهب من مذاهب الأدب بجميع أربابه إلى الدمار الخلقي والصحي.

ولعل ذلك ناشئ من التزام الصدق في تسجيل مجريات الحياة، والمبالغة في التزام ذلك دون أن يعمل الأدباء حساباً للعواطف المكبوتة التي يفجرها الاطلاع المكشوف على ما يجمل به أن يخفي ويستتر من موبقات العالم الجنسي، هذا العالم الذي يثير الشهوات النائمة ويجعل أصحابها فريسة ذليلة لها، كلما حاولوا إشباعها لم تقنع، وطالبتهم بالمزيد حتى تذوب

قلوبهم وأبدانهم في جحيمها التي لا تعرف الشرائع، ولا تحفل بالتقاليد والآداب، وتحتقر الأديان، ولا تقيم وزناً للفضائل وحميد السجايا والأخلاق، وتتيح لرجالها الجرأة.. بل التهتك.. لأن المذهب الطبيعي ينتهي دائماً إلى التحلل من هذا كله، ويعد هذا كله هذراً وسخفاً ارتبط العالم به.. مما كان سبباً في ظهور المذهب الوجودي الذي سوف تسوق فيه الحديث فيما بعد.

والمدهش أن المذهب الطبيعي لم يجتذب إلا ضعاف البنية من الأدباء والمرضى والعليلين من المفكرين.. وقد مات جول دي جونكور في الأربعين من عمره، بعد حياة سائبة أكب فيها على الخمر والمخدرات وتدخين الأفيون. أما أخوه إدمون فقد وصفه سارسيه الناقد المسرحي الفرنسي الكبير بأنه: "رجل تعس معتل الجسم مختل الأعصاب، جدير بالشفقة والرثاء"، وهذا وصف ينطبق على إميل زولا انطباقاً عجيباً، وموباسان نفسه.. فقد جن جنونه بعد أن جاوز الأربعين بوقت قصير، ثم مات مشلولاً بعد إكباب طويل على السموم.

وقد كان إدمون يضيق بالنقد والنقاد، وكان يؤلمه أشد الألم ألا يعجب الناس بأدبه وأدب أخيه.. ولعل هذا هو سبب ضيقه بمعاصريه من الأدباء جميعاً.

المذهب الطبيعي في المسرح:

أراد زولا، كما أراد الكتاب الطبيعيون، أن يصفوا لنا عالماً بأسره فلم يصفوا لنا إلا مستشفى كل من فيه مجانين أو ناقصو التكوين أو منحرفون، كما وصفهم كارير. وقد حدث هذا في المسرح حينما أصابته ريح المذهب الطبيعي. وسنرى أن كتّاب المسرح الطبيعيين قد تتلمذوا على إبسن جبار

المذهب الواقعي في المسرح، والذي كتب بضع مسرحيات اصطبغت ببعض معالم المذهب الطبيعي إلا أنها لم تهبط إلى حضيض المسرحيات الطبيعية كما فعل تلاميذه الأشقياء الذين تتلمذوا كذلك على زولا وعلى الكاتب السويدي أوجست سترندبرج.

لقد تتلمذوا على إبسن بما وجه إليه عنايتهم من تناول الموضوعات العادية التي تزخر بها حياتهم المعاصرة كما كان يصنع هذا الزعيم المسرحي العظيم. وقد حاولوا كذلك أن يقلدوا طريقته في الحوار وأسلوبه الموضوعي في تصوير الشخصيات، لكنهم فشلوا؛ وسبب فشلهم أن أسلوب إبسن في تصوير شخصياته أسلوب تحليلي ينتهي دائماً إلى تقعيد القواعد وتقنين القوانين.. وليس هكذا أسلوب الطبيعيين وليست هكذا طريقة المذهب الطبيعي، لأن الطبيعيين كما يدل عليهم اسمهم، لا يعنون بالقواعد والقوانين في تصوير شخصياتهم، فهم إنما ينقلون إليك من الحياة صورة طبيعية صادقة، متحللة من القواعد، طليقة من القوانين، غير مقيدة بالآداب والشرائع؛ فمسرحياتهم تضع شخصياتها بين يديك عارية سافرة، كأنما مقاطع طولية أو عرضية لهضبة من الهضاب أو سهل من السهول أراد بها راسمها أن يظهرك على ما تتركب منه تلك الهضبة أو ذلك السهل من طبقات جيولوجية؛ وكيف تضافرت القرون والأجيال على تطور هذه الطبقات وتحويرها حتى استقرت على هذه الحال التي ترى. فعملهم ينحصر في إعطائك صورة لهذا المقطع، أما ما وراء هذا فمتروك لك أنت وحدك تستنتج مما ترى ما يحلو لك من أفكار وآراء ونظريات على هدي ما ترى من طبقات ذلك المقطع، وعلى هدي ما يقدمه لك الطبيعيون من مناظر أمامية أو جانبية لهذه الحياة المضطربة اليومية، دون أن يزيدوا فيها أو ينقصوا منها. إنهم يقدمونها لك

على علاتها، وكل مهارتهم، بل كل فنهم، هو أن يصدقوا في هذا النقل فلا يزخرفوه ولا يشوهوه ولا يجعلوه أكثر جمالاً ولا أقل بشاعة مما هو، ولا يعلقوا عليه ولا يتدخلوا في فطرته، ولا يحللوا ولا يستنبطوا، وهم في ذلك كله يخالفون إبسن الذي كان مغرماً بالتحليل والاستنباط، ومغرماً بالتفكير العميق والأفكار العميقة، حتى وصف المؤرخون مسرحياته بأنها مسرحيات المشاكل والأفكار، أو مسرحيات الخواطر والصور العقلية.. وقد ابتعدوا بذلك عن إبسن من حيث اقتربوا إلى إميل زولا والأخوين دي جونكور.

وقد نهج الطبيعيون من رجال المسرح ما نهجه زولا وأصحابه من قصر نشاطهم على تصوير حياة الطبقة الدنيا، ونقل ما تزخر به تلك الحياة إلى المسرح ليراه الناس رأي العين. ولسنا ندري ماذا عدل بأولئك الطبيعيين فجعلهم يقصرون نشاطهم في تصوير حياة تلك الطبقة على ما قصره زولا وأصحابه.. وبالأحرى كل ما يشين تلك الطبقة من إجرام وسقوط وتهافت أخلاقي وشذوذ وضعة، ولوم ودنس وحب بهيمي وسلوك سائب.. فهل فعلوا ذلك لمجرد تقليد زولا؟ أو فعلوه لأنهم كانوا يؤمنون بأن تصوير النفس الإنسانية غارقة في حماة الرذيلة هو الذي يكشفها على حقيقتها كشفها تاماً دون أن يكسوها بما تكسوها به الفضائل من أثواب النفاق والرياء، كأنما الفضائل في نظر أولئك الطبيعيين نفاق مصطنع ورياء مجلوب، اخترعته الحضارة وتوسلت به الإنسانية في أطوار ضعفها لتجعله سلاحاً للضعفاء يقيهم شر الأقوياء بما يضمرونه في أنفسهم من مصطلح الآداب ومتعارف التقاليد؟ وسواء كان هذا أو ذاك فقد صرح الطبيعيون أنهم أرادوا أن يضعوا الناس أمام الحقيقة التي فطروا عليها وضعا صادا مكشوفاً لا لبس فيه ولا غموض ولا تعمية، وصرحوا بأن غرضهم من تصوير الناس على هذا النحو هو أن يفهم

المصلحون حقيقة التنفس الإنسانية قبل أن يحاولوا إصلاحها، فالطبيب النطاسي هو الذي يتحسس مواضع الداء ويتعرف أسبابه والأصل الذي عنه نشأ، فإن فاته ذلك لم يستطع أن يطب العلة ولا أن يشفي المريض، وانقلب فأصبح مدلساً مشعوذاً غشاشاً، وما دامت المسألة مسألة تشخيص الأمراض النفس الإنسانية فليس بهم الطبيعيين من هذه النفس إلا أمراضها، ولذلك حصروا جهودهم في تصوير هذه الأمراض التي لا تجلي صارخة مفزعة طبيعية إلّا في بيئات الطبقة الدنيا من البشر.

والعجيب أن زولا – أمير القصة الطبيعية في الأدب الفرنسي – أدرك ما للمسرح من خطر في هذا الميدان، فحاول أن يغزوه بتمثيلية من النوع الطبيعي اسمها "تبريز راكان" ففشل، وفشلت تمثيليته.. ومن ثمة عاد إلى القصة وقصر نشاطه عليها.

تولستوي والمذهب الطبيعي:

وقد نجح تولستوي (١٨٢٨–١٩١٠) الروسي العظيم فيما فشل فيه زولا، فقد كان طبيعياً إلى حد بعيد في تمثيلية "سلطان الظلام"، حيث صور قوة تأثير البيئة وتحكمها تحكماً جباراً طاغياً في الفرد. ولعل الفارق الوحيد بين تولستوي وزولا هو أن الأول كان أكيس وأبعد نظراً وأعرف بما ينبغي للأديب الفنان من حرية لا تجعله مجرد آلة لتصوير البيئة تصويراً لا تظهر فيه شخصيته، بل تصويراً يتلاشى فيه ويفتي كما يفنى الطبيعيون.. لا.. لم يقع تولستوي في هذا الخطأ.. ولعله حينما جنب نفسه الوقوع فيه قد وقف مثل إبسن في أعلى درجات السلم الواقعي وفي أول درجات السلم الطبيعي.

جوركي وتشيكوف:

وقد سار جوركي (١٨٦٨-١٩٣٦) وتشيكوف (١٨٦٠-١٩٠٤) على أثر تولستوي، فصوراً تلك المعركة الحزينة المؤلمة بين المرء وبيئته تصويراً طبيعياً، غير أنهما عنيا عناية شديدة بهذه النفوس الضعيفة العاطفية المسلوبة الإرادة، وما يجره عليها هذا كله من تعاسة وشقاء ومن مغالبة لأحكام البيئة وأحكام ظروفها القاسية التي لا ترحم والمدهش أن ذلك ظهر بوضوح، لا في مسرحياتهما فقط، بل في قصصهما الطويلة والقصيرة على السواء. ولعل ما كان يرزح الروس تحت نيره من عسف القياصرة وعيون جواسيسهم هو الذي جعل أدباءهم الكبار يتجهون هذا الاتجاه حين اعتنقوا، أو اعتنق أكثرهم، المذهب الطبيعي.

سترندبرج السويدي:

أما سترندبرج (١٨٤٩-١٩١٢) الذي راجت مسرحياته في أوربا كلها رواجاً عظيماً عن طريق الترجمات الألمانية فقد تفرد بطريقته المثيرة للعواطف في كل ما ألف، وإن يكن قد قصر نشاطه في ميدان المعركة الأزلية الأبدية الناشبة بين قلوب الجنسين من رجال ونساء حباً وكرهاً، والملاحظ أن سترندبرج نقل المذهب الطبيعي في أكثر من مسرحية من مسرحياته من بيئة الطبقات الفقيرة الحقيرة إلى بيئة الطبقات الوسطى ذات الغنى والوفرة ليصور على مبادئ المذهب الطبيعي الانفعالات السفلى والعواطف الدنيئة التي تسيطر على أهل هذه الطبقة من الناس فتنحط بهم إلى ما هو أشقى مما تشقى به الطبقة الدنيا، وهو ما يتجلى في مسرحيته "الأب".

هنري بك وأندريه أنطوان والمسرح الحر:

ومما لا شك فيه أن هنري بك (١٨٣٧-١٨٩٩) هو زعيم المدرسة الطبيعية الطبيعية الفرنسية في المسرح؛ ومن أهم مسرحياته في هذا المذهب روايتا:

"الباريسية"، و"الغربان" وقد اعترف به الكتّاب الطبيعيون قبل وفاته أستاذاً لهم ومنشئاً للمدرسة الطبيعية في بلادهم، بل منشئاً تلك المدرسة الطبيعية في العالم كله في العصر الحديث. وكان بك يقول: إنه كتب مسرحياته الطبيعية هذه لكي يصور "شريحة من الحياة!" أو منظراً جانبياً منها، ليس من صميمها، لكنه "على هامشها!" وأنه ليس من غرضه أن يعطي درساً أو يلقي عظة.. وأنه ليس صاحب رسالة يحاول أن يذيعها بين الناس ويقيم الحجة على صدقها. وقد قال أحد النقاد الفرنسيين عن مسرحيات بك... إنها هي الحياة نفسها، وإن مزيته العظمى هي موهبته في إعطائنا صورة بارعة في الرسم في مشابهتها للحياة فوق المسرح.

والشخصية المسرحية عند بك هي بالمنزلة الأولى من الأهمية.. فهو يضع لنا فوق مسرحه شخصيات حية، ولا يضع موضوعاً حياً أو مشكلة حية!

***

أما أندريه أنطوان المولود في سنة ١٨٥٨ فهو منشئ المسرح الحر Theatre Liber الذي أسسه سنة ١٨٨٧ في دار صغيرة من دور التمثيل في حي هونمارتر بباريس، إذ جمع حوله عدداً من شباب الممثلين لإخراج أربع مسرحيات من ذات الفصل الواحد اختارها جميعاً من مسرحيات المذهب الطبيعي، وكان مؤلفوها من الكتاب البارزين في المدرسة الطبيعية،

وكان منهم من يأخذ مادة مسرحياته من قصص زولا، بل "يمسرح" بعض تلك القصص بما يوائم مقتضيات الفن المسرحي.

وممن عرضت مسرحياتهم في المسرح الحر أول ما عرضت كتّاب أمثال: "فليير دي نيل آدم" والأخوين "دي جونكر" و"جان جوليانه"؛ كما عرض المسرح ولأول مرة في فرنسا بعض مسرحيات تولستوي وإيسن وسترندبرج "السويدي" وهاويتمان "الألماني" وجورتسن النورويجي. وكان أنطوان يشجع صغار المؤلفين الذين لم تلمع أسماؤهم بعد فيخرج مسرحياتهم في مسرحه، ومن هؤلاء من أصبحوا من مشاهير المؤلفين المسرحيين فيما بعد ولولا أنطوان ما عرف الناس أسماءهم.. ومنهم على سبيل المثال: "فرانسوا دي كيريل، وبيرييه، وبورتوريش، وهنك"، وكثيرون غيرهم.. وكان المسرح الحر من ثمة داراً للتجارب ومصنعاً لتخريج المؤلفين الذين كانوا يتأثرون عادة بتوجيهات أنطوان وآرائه، وحسبه فخراً أنه هو الذي أظهر في عالم المسرح أدباء من الطراز الأول منهم: "هنري سيبار وجان جوليان وإميل زولا وبول ألكس وأوسكار متينييه والأخوان دي جونكور"، ممن كانوا يتوخون تصوير الحياة اليومية التي تعج حولهم هذا التصوير المادي الآلي الفتوغرافي بكل ما في تلك الحياة اليومية من رواسب وأمراض وعلل وانحرافات.

المسرح الحر خارج فرنسا:

ولم يمض عامان على إنشاء المسرح الحر في باريس حتى استطارت شهرته خارج فرنسا فقام جماعة ممن خلبتهم طريقة المذهب الطبيعي في ألمانيا، وعلى رأسهم أوتوبراهم ومكسمليان هارون وبول شلتر فأنشئوا الفراي بوهن على غرار المسرح الحر الفرنسي لإخراج المسرحيات الطبيعية التي

شرع الأدباء الألمان، ومن بينهم: هاوبتمان وسودرمان، يكتبونها.. وقد بدأ قبل ذلك بعرض روايات إيسن وزولا وإدمون دي جونكور وتولستوي.. وكأنما كانت مسرحيات هؤلاء الأجانب المشعل الذي أضاء هذا الطريق الخبيث لهؤلاء المؤلفين الألمان الذين شجعهم أوتوبراهم –مدير المسرح– على الكتابة لمسرحه على هذا النمط الطبيعي. وقد كانت حياة المسرح الألماني قصيرة الأجل مثل حياة المسرح الحر في فرنسا، وذلك لبشاعة ما كان يعرض على خشبته من تلك المسرحيات الطبيعية المغثية للنفس، والتي وقف لها الرقيب بالمرصاد، فلم يصرح بعرضها إلا في حفلات خاصة يدعى إليها الصفوة من رجال الفكر وببطاقات خاصة.

وقد كان هذا هو الشأن في لندن أيضاً حيث أنشأ جرين **Grein** المسرح الحر الإنجليزي على غرار مسرح أنطوان في باريس وللأغراض نفسها التي أنشئ المسرح الحر الفرنسي من أجلها. وقد كتب جورج برنردشو للمسرح الحر الإنجليزي مسرحيته "حرفة المسز ورن" – وهي من أولى الروايات التي ألفها – وقد ظل الرقيب يمنع عرضها مدة طويلة حتى أحنى رأسه أخيراً لحملات شو الانتقادية في الصحف فأذن يعرضها في حفلات خاصة.

وقد أنشئ مسرح حر في نيويورك عقب ذلك، فوجد هناك مرتعاً خصباً كان في ثمراته تلك المسرحيات الطبيعية الموغلة في القذارة والتي راحت هوليود تمطر العالم كله بأوبئتها.. ولا تزال!

معالم المذهب الطبيعي:

وقد أوجز الأستاذ و.أ. نلسن تلخيص معالم المذهب الطبيعي على ضوء

ما قرأه من قصص ومسرحيات هؤلاء الكتاب الطبيعيين الذين ذكرنا فقال: "إنه هو هذا المذهب الذي تتغلب فيه الحقيقة على كل من العقل والتفكير. فالكاتب الواقعي هو ذلك الكاتب الذي يجعل الواقع نصب عينيه دائماً، ثم هو لا يرى ضيراً في تجسيم ما يراه من هذا الواقع بما يوجهه إليه من شرح وتفسير وتعليق، ثم تحليل واستنباط، وذلك كما كان يفعل إبسن.. أما الكاتب الطبيعي فيقتصر على تصوير الحقيقة المجردة وكشف بواطنها كشفاً لا يحفل بالخجل أو الحياء أو التقاليد؛ وهو لا يسمح لتفكيره مطلقاً بالتدخل في شأن هذا التصوير، كما يصنع الكاتب الواقعي. فيزيد فيه أو ينقص منه، أو يشوهه بالتفسير والتعليق والتحليل، والبحث عن أسبابه والتقعر في تقعيد القواعد وتقنين القوانين ووضع النظم والنظريات؛ لأن هذا كله ليس من شأنه ولا يدخل في اختصاصه، بل هو من شأن الكاتب الواقعي وداخل في اختصاصه، لأنه واقع الحياة، ولأن واقع الحياة هو هذا كله. والفنان الطبيعي هو الذي يندمج في الطبيعة حتى يكون جزءاً صادقاً منها فلا يزخرفها كما يصنع الكاتب الرومنسي، ولا يجردها نحو الكمال ونحو ما يجب أن يراها عليه كما يصنع الفنان المثالي؛ ولا يتلفها بكثرة التعليل والتحليل والتخريج كما يصنع الفنان الواقعي".

والكاتب الطبيعي كما أشرنا إلى ذلك سابقاً، وكما أكد سترندبرج نفسه، هو هذا الفنان الذي يبحث في بحر الحياة الصاخب عن كل المثيرات الكبيرة الحقيقية التي يعدّها الكاتب الواقعي شذوذاً؛ لأنها تستختفي عن الأنظار وراء حجب كثيفة من التقاليد والآداب والقوانين، ومن هنا ما كان يتمناه سترندبرج من أن يتسنى له المسرح الطبيعي الذي يمكن أن يخرج فيه ما تواضع المجتمع على تسميته الفضائح والخروج عن العرف والانطلاق من التقاليد

والاستهتار بالآداب والأخلاق العامة!

وهذا الذي كان يتمناه سترندبرج هو الذي يصور لنا شناعة هذا المذهب.

المذهب الطبيعي والمسرح شكلاً وموضوعاً:

وللكاتب الطبيعي طريقته في كتابة مسرحياته؛ فهو يقلل ما أمكن من عناصر موضوعه، ويجعل عقدته (**Plot**) – إن كانت له عقدة – بسيطة غاية البساطة، كما يقلل من الحركة (**Movement**)، وهو يقصد في حيل المذهب الرومانسي وزخارفه، كهذه الأحاديث الجانبية (**Asides**) التي يتمتم بها بعض الممثلين فيما بينهم حتى يسمع الجمهور حوار غيرهم من الممثلين؛ وهو يقتصد كذلك في القطع الطويلة (الملتوجات) التي يلقبيها ممثل واحد، والخطب المملة أو المؤثرة أو المفتعلة؛ وهو يستعمل بدلاً من ذلك كله الحوار الطبيعي الذي يتبادله المتحدثون حيثما اتفق.. الحوار الخالي من التنميق والذي لا تربط بين أطرافه روابط المصنعة البلاغية والتعمل الزائف.. فهو حوار سائب كالذي يحدث بين الناس في حياتهم العامة، ثم هو لا يعني بسبك ذروة الموضوع (**Climax**) في روايته، بل هو يؤثر أن يترك جمهوره في حيرة من أمر تلك الذروات، ولكل منهم أن يتصورها كما يحلو له، فالنظارة هم الذين يستنتجون ذري المسرحيات الطبيعية، وليس مؤلفو هذه المسرحيات هم الذين يستنبطونها لهم، أو يحددونها لهم فوق المسرح، لأن هذا من وجهة نظر الكتاب الطبيعيين غير ممكن ولا معقول من وجهة النظر الطبيعية؛ والكاتب الطبيعي من أجل هذا لا يخاطب الناس إلا بلهجاتهم الدارجة التي خلفتها لهم البيئة وطول الممارسة، فلغته لهذا أبسط اللغات، وهو لا يتورع عن أن يستعمل أكثر العبارات حوشية وأفضحها أسلوباً.. تلك

العبارات التي يكفي مجرد ذكرها لكشف أعماق الفكر، وفضح ما يجول فيه من خلجات وأحاسيس، فإذا عجزت هذه العبارات عن القيام بذلك فلا بأس على الكاتب الطبيعي من أن يلجأ إلى الإشارات الفاضحة والغمزات واللمزات التي يستعملها أهل الطبقة الدنيا للتنويه عن تلك الخلجات والأحاسيس. وهنا يتفق الطبيعيون والرمزيون في استعمال هذا الأسلوب الإيحائي **Suggessive**.. لا الأسلوب التام الصريح.

أما من حيث الموضوع فيفضل الكاتب الطبيعي أن يختار موضوع مسرحيته من أحداث العصر الذي يعيش فيه والبيئة التي يحيا فيها، بل من أكثر الموضوعات جدة وأقربها إلى أمزجة جمهوره من النظارة. ثم هو يختار هذه الموضوعات من ذلك البحر المصطخب الذي تضطرب فيه حياة الرعاع بل أسفل طبقة من طبقاتها، وهو يتعمد ذلك.. إما لطرافة ما يعرضه على المسرح من وسائل عيشهم، وما يوجع الصدور مما تزخر به ظروفهم من مصائب ومخزيات، وإما مجاراة لريح الديمقراطية الزائفة التي تستهوي هذه الطبقات بالعطف المصطنع عليها وتكلف الرحمة بها. والظريف أن يعترف الطبيعيون بأن ما يهدفون إليه من الإصلاح هو هذا النوع الذي يتفق وطبائع تلك الأنفس.. أي الإصلاح الذي لا يثور على قوانين الطبيعة نفسها، فهم لا يريدون إصلاحاً يخضع الفرد لعبودية القوانين الوضعية والآداب الموروثة التي هي من صنع المجتمع المتحضر السخيف.. ولعلهم لا يرمون بذلك إلى ما يعده هذا المجتمع المتحضر السخيف إباحية شريرة وحرية لا تقف عند القيود والسدود والحدود.

ونعود فنلفت النظر إلى ما بين الطبيعيين والوجوديين في هذا كله من تقارب وما يربط بينهم من أواصر النسب!

على أن الطبيعيين يعنون أشد العناية بأن يكون أبطال مسرحياتهم أبطالاً ضعافاً سلبيين يسهل قيادهم والتأثير عليهم، كما يعنون بعالم الجريمة والأمراض بوصفها نتيجة للظروف الاجتماعية و المرضية وظروف البيئة والوراثة، تلك الظروف التي هي في نظر الطبيعيين بمثابة القضاء والقدر عند الكلاسيين القدامى.. القضاء السماوي الذي لا بد أن ينفذ، ولا يمكن لمن قدر عليه أن يفلت من تمامه.. ومن ثمة كان معظم الكتاب الطبيعيين أقرب إلى التشاؤم والنظرة السوداء إلى الحياة ومستقبل الإنسانية منهم إلى التفاؤل والابتسام للمستقبل، إلا أن تقوم ثورة هدامة تقضي على تلك الظروف السوداء التي تسبب شقاء الطبقات الدنيا وتقضي على التعاسة.

الأسباب التي أدت إلى قيام المذهب الطبيعي:

ولذلك فهم يعزون قيام المذهب الطبيعي في كل من القصة والمسرح إلى ما فرضه قانون تنازع البقاء ومحاولة كل إنسان – ولاسيما في الوسط الرأسمالي الاحتكاري – أن يحيا حياة مادية أوسع ثراء وأكثر اقتناء من حياة غيره من إخوته في القطيع الإنساني، بل هو يتوسل دائماً إلى تلك الحياة بمص دماء هؤلاء الضعاف عن طريق التجارة والصناعات الاحتكارية، وتسخير العمال المساكين في المصانع والحقول وسوقهم إليها كما تساق الماشية لقاء دراهم لا تكاد تمسك عليهم رمقهم. وهم يربطون بين تنازع البقاء على هذه الصورة، والبيئة، ولا سيما البيئة التي يسود فيها الافتراس الاحتكاري على هذا النحو، وهو افتراس بخلق الفقر والمرض والجهل، ويجعل من أبناء الطبقة الدنيا ذرية ضعافاً لا يرثون عن آبائهم وأمهاتهم إلا الضعف والأمراض والخيال.. ولسنا ندري لماذا آثر الطبيعيون أن يعرضوا علينا في قصصهم ومسرحياتهم صور تلك الطبقة الشقية من الناس، وبتلك الصورة المادية

الفتوغرافية المغنية التي لا تعليل فيها ولا تحليل ولا تفكير ولا مناقشة لأسباب ولا وصول إلى حلول أو اقتراح إصلاح، كما يصنع كتّاب المذهب الواقعي الذين تمتلئ قصصهم ومسرحياتهم بالأفكار المنطقية والمشكلات التي يبسطونها متحرين لها الحلول من عند أنفسهم، أو يتركونها لنا وللحكومات ولغيرهم من المفكرين ليجدوا لها الحلول المناسبة؟!

بعض مسرحيات المذهب الطبيعي

نحن والمذهب الطبيعي

كنا نود لو ضربنا هنا الأمثلة للمذهب الطبيعي بنماذج من المسرحيات المحلية – المصرية – التي لا شك في أن بينها صلة وثيقة وبين القصة المصرية الحديثة التي من هذا المذهب.. لكننا آثرنا السلامة والعافية.. فكل كتاب هذه المسرحيات وتلك القصص إخوان أعزاء ولهم في نفوسنا منزلة الإكبار والمحبة، ثم هم مرجوون لخير مما يكتبون، فهم مفكرون مقتدرون، ولا ينقصهم الاستعداد للانصراف ولو قليلاً عن المذهب الطبيعي الذي جعلهم يوشكون أن يجعلوا منا أمة من المجانين والمنحرفين والمعتلين والمرضى و"البلطجية" والشواذ والضالين والسكارى، ومن لا هم لهم إلا أن يعيشوا تلك الحياة المادية البهيمية التي يحياها البهائم وأهل النفاق، ومن تركوا أمر أنفسهم في مهب الريح، ومن يحيون في هذا الزقاق أو تلك الحارة.. إلى آخر ما يكتبه لنا أولئك الإخوان الأفاضل.. ومن صور المذهب الطبيعي السقيمة التي شق طريقها لهم "إميل زولا" ثم تركهم في ضلالاتها يعمهون.. كأنما مشكلاتنا الاجتماعية مشكلات قليلة وغير جديرة بالبحث وبأروع القصص والمسرحيات.. وهي مشكلات تنبع من قضايا عامة وعيوب لم نتخلص منها بعد لاصقة بنظام الزواج والطلاق والميراث والنظم المالية

والاحتكارية ونظم التعليم التي تخرج لنا الأميين والعاطلين، والنظم التعاونية التي لم تؤلف فيها قصة واحدة ولا أية مسرحية ولو من فصل واحد.. إلى آخر مشكلات الغالبية العظمى من مجتمعنا الجديد، مجتمع الثورة وفترة الانتقال من فساد واصب إلى فترة رسم الخطط وحفر الأساس لبناء المجد والتكاتف الجاد في سبيل خير المجموع، مما يهتم به مفكرو المذهب الواقعي، مذهب البحث في المشكلات الكبرى التي يتعرض لها مجموع الأمة وغالبيتها العظمى.. لا مشكلات المنحرفين والنشالين ومن يحيون حياة الحشرات السامة، ولا يمثلون إلا أفراداً يجب أن نعالجهم في المستشفيات ودور البر ونردهم إلى سبيل الهداية رداً مستوراً علاجياً لا شأن له بالكتاب والمسرحيين الذين ينشرون علينا صورة الحياة التي يحياها أولئك الضحايا بطريقة عجيبة بحيث لو ترجمت إلى لغات أخرى لحكم علينا قراؤنا الأجانب بأننا أمة تحيا في مستشفى المجاذيب أو دار علاج للأمراض السرية.. تماماً كما ظنت أوربا حينما قرأت قصص "إميل زولا والأخوين دي جونكور" ممن كانوا يكتبون على هامش الحياة ويصورون حياة المنحرفين، غير حافلين بقضايا المجتمع الكبري و مشكلات نظم الحكم والتعليم وتبادل المنافع الاقتصادية، وما يجب أن تكون عليه آداب المجتمع والأخوة، وما يجب أن تحظى به رسالة الدعوة إلى الإنسانية والتعاطف البشري في أرجاء العالم.

مسرحية الأعماق الدنيا:

مكسيم جوركي:

إذا سمينا هذه الحظيرة التي يعدها صاحبها الطماع الجشع المعلم "كوستليوف" الإيواء الرعاع والمتشردين وحثالة المجتمع فندقاً.. كانت التسمية مضحكة والاسم على غير مسمى، لأنها لم تكن هذه الفنادق

المنعزلة في أقذر الأحياء وأخبثها وأشدها إهمالاً، بل كانت حظيرة حقيقية تشبه كهوف المتوحشين الذين كانوا يلوذون بمعارج الجبال ومنعطفاتها هرباً من السباع والضواري في فجر التاريخ. لقد كان يأوي إلى هذه الحظيرة طبقات شتى من الأفاقين واللصوص وقطاع الطرق وأشباه الجياع وأشباه العراة من فقراء العمال ليقضوا الليل، وليتفقوا سحابة النهار، في التشدق بأحاديث طويلة مفتراة عن ألوان من البطولة يخترعها كل منهم اختراعا ويلفقها تلفيقاً.. وكانت الفودكا – شراب الروس المختار – تضفي على هذه الأحاديث ظلالاً من السحر أحياناً، وظلمات من الخمول والركود أحياناً أخرى.

لقد كانوا يحيون بلا أمل، ويتشبثون بأذيال العيش على غير جدوى، وكأنما كانت تعاستهم تسليهم جميعاً عن مفاتن الحياة فهاموا بهذه التعاسة حباً.

وكان فيهم حداد أقفال يدعى "كلشتش" لا يفتأ يثير أعصاب الجماعة البائسة بحركة مبرده على رقائق الحديد التي يصنع منها أقفاله، كما كان يقطع ثرثراتهم بهذا اللغط الوحشي الذي لا ينقطع بينه وبين زوجته حنة **Anna** تلك المرأة الشقية المصدورة، المستلقية فوق فراشها المهلهل القذر تسعل وتسعل.. ولا تكف عن السعال، وتلفظ روحها في نوبات هذا السعال الذي لا يرحمها.. ترتعد خوفاً من هذا الزوج الحداد الشرير الذي لا يكاد يكسب قوت يومه إلّا بشق النفس، على الرغم مما يتشدق به دائماً من أنه عامل.. عامل يكدح بذراعه ليعيش، منتظراً يوم الحرية.. الحرية الجميلة الغراء التي تطلقه من عقال هذا السجن الأخذ بناصيته، يضنيه ويشقيه.

وكانت زوجته البائسة حنة تجد في ناتاشا هذه الفتاة الساذجة، أخت فاسيليزا زوجة كوستليوف، صدراً حنوناً وصديقة مواسية، فكانت تبثها ذات

نفسها، وتنفض إليها كل ما تضيق به من أشجان حياتها.

أما فاسيليزا فكانت شيطانة لا تني تدبر المساوئ؛ وكان قلبها مشغولاً بحب ضابط من ضباط الاتصال في الجيش الروسي أسمه بل **Pepel**، كان لصاً عظيماً، لأن والده لا رحمه الله كان لصاً عظيماً أيضاً. وكان بيل يهوى قاسيليزا أول الأمر، وكانت فاسيليزا تنيله من نفسها كل ما يشتهي.. لكنه ضاق بها وبهذه الوحشية التي تصيب بها جميع رواد تلك الحظيرة التي يأوي إليها أولئك المنبوذون والمشردون ليستريحوا.. وما كاد قلبه ينصرف عنها حتى أخذ يصبو إلى أختها نتاشا!

وكان من أفراد هذا الموكب العجيب رجل ثرثار يدعي أنه بارون.. وكان لا يفتأ يفاخر بأمجاد ماضيه، وكان لبقاً لباقة غريبة في توشية أحاديثه وزخرفتها بما يفتريه من سرد هذه الأمجاد، وما يدعيه من ضروب الشجاعة وألوان المغامرات.. وكان يقص أحاديثه غير عابئ بهذه الملابس الفضفاضة التي يلبسها.. ملابس السجن الذي فر منه، والذي كان يؤوي فخامته بعد الحكم عليه بتهمة ابتزاز أموال الغير والنصب على مخلوقات الله، والاحتيال للاستيلاء على أرزاقهم بدون وجه حق. ولم يكن البارون المحترم يذكر قط كيف أحتال للفرار من سجنه وتغفل سجانيه، بل كان الذي لا يزال يذكره هو أنه عاشق ولهان لتلك المرأة الفاجرة ناستيا، نزيلة هذا الفندق.. أو تلك الحظيرة كما اتفقنا على تسميته.. إن ناستيا هي التي تتولى النفقة عليه من حر مالها.

فالبارون المحترم يذكر هذا ولا ينساه.. أما ناستيا فلا تقل هي الأخرى عن بارونها المحترم لباقة وذلاقة؛ فهي لا تفتأ تفتخر بأنها طاهرة الذيل كريمة المنبت، لم تدنس عرضها بما يخدش الشرف قط، لأن كل حوادث حبها

الماضية هي من هذا النوع العذري الطاهر الكريم.. ولنصدق نحن هذا الكلام أو لا نصدقه.. لأننا لانهم السيدة ناستيا ولا نخطر لها على بال.

كان ببل مشغوفاً بمعاكسة البارون المحترم ومشاكسته. كان يسره ويسعده أن يمنع عنه أكواب الفودكا، لا لشيء إلّا لكي يجعله يثور ويفور ويزمجر، لأن منظره وهو يفعل ذلك كان منظراً لطيفاً مسلياً.. مضحكاً!

وكان من أفراد الجماعة كذلك ممثل سكير مهزول، كأنه جثة ميث نفرت من قبرها، وآثرات العودة إلى حياة البؤس والشظف. وكان يشقشق دائماً بأنه أبرع ممثل قام بدور حفار القبور في مأساة هاملت، وأن كثيرين ممن شاهدوا فنه في ذلك الدور لا يزالون على قيد الحياة!

وكان من أفرادها أيضاً ذلك الرجل المحتال ساتين الذي مهر في لعب الورق والغش فيه بحيث لا يمكن أن يغلبه غالب. وأعجب أمره أنه كان إنساناً واقعياً ممن يأخذون الحياة كما هي، ويقبلونها على علاتها!

ثم يفد على الجماعة التي تبدو وكأنها آخر المطاف في رحلة الحياة عمنا الشيخ الحاج لوقا.. ذلك الرجل التقي النقي الطاهر الورع، الطاعن في السن الذي خرج من قريته ليضرب في الأرض، راجياً أن يصل إلى البيت المقدس.. تلك الأرض الحرام المباركة، وفد على حظيرة هؤلاء المنبوذين في زيه العجيب وملابسه الرثة، وقد علق في حزامه غلاية ماء وإبريق شاي، ثم حمل على ظهره المقوس حزمة كبيرة من أمتعة شتى.

ويسترعى منظره انتباه الجماعة فيحسبونه رسول العناية إليهم.. فحديثه هادئ رزين ووجهة وضاح ناصع الجبين، وعيناه تشعان الأمل في القلوب اليائسة.. هو حين يتكلم يمتزج الإيمان بعباراته الحلوة المعسولة حتى ليطمع

من يصغي إليه أن تفتح أبواب السماء له، ويحل رضاها عليه، ولذلك فرحت به حنة فرحاً شديداً، لأنه يسر عليها غصص هذا الموت الذي كانت تتجرع سكراته سكرة فسكرة.. لقد جعلها تستبشر بالعالم الآخر كأنما لم تخلق جناته إلا لها، وقد

جلس بالفعل إلى فراشها وهي تلفظ أنفاسها الأخيرة الملوثة بالدم، وراح يقوي إيمانها ويقول: «تجلدي.. تجلدي... وليعمر الإيمان قلبك.. إنك ستنعمين بالراحة الأبدية عندما تموتين، وسيحل عليكِ السلام الدائم فلا تخافين شيئاً ولا تفزعين من شيء.. وليس عليك إلّا أن ترقدي في سكينة وإستسلام، فليس في الدنيا أرحم بنا وأشفق علينا من الموت.. وما عليك إلا أن تموتي.. لتستريحي.. لتستريحي إلى الأبد».

ومع ذاك تجيبه حنة: «ولكن.. ولكن يحتمل أن أتماثل وتزول عني هذه العلة.. فأعيش قليلاً.. أياماً قليلة.. وما دام أنه لن تكون هناك آلام في العالم الآخر، ففي وسعي أن أحتمل آلامي لعدة أيام في هذه الحياة الدنيا!».

إلا أنها تموت وهي تتمتم بهذه الكلمات بعد هذه الحياة الطويلة الشاقة الممتلئة بالآلام والأحزان والجوع والمرض والوخز والوكز والضرب والرفس والخرق والمزق.. ثم هي تموت وبودها لو عاشت أياماً في دنيا الهموم هذه.. فما أشد حبنا للعيش، وتعلقنا بالدنيا!

وأعجب العجب في موت حنة أنها تلفظ أنفاسها والجماعة التعسة جالسةٌ تلعب الورق، وتصخب وتثرثر، فإذا علمت بموتها لم يهتز للنبأ أحد، بل تظل العيون عالقة بالآسات والدوهات.. كأن شيئاً غير طبيعي لم يحدث!

ولا يضيق بهذه المصيبة إلا حداد الأقفال كلشتش.. زوج حنة.. وهو لا

يضيق بها حزناً على تلك المسكينة التي جرعها الغصص.. إنما يكون ضيقه وفزعه من نفقات دفن الجثة!

ولا يقف عمل الحاج لوقا بموت حنة.. فها هو ذا يلاحظ ما في سلوك ببل من إنحرافٍ وإنهيار فيحاول توجيهه وجهةً صالحة، ويحاول أن ينقذه من هوة الفساد التي تردى فيها.. فيصف له الهجرة.. الهجرة إلى سيبريا التي تعدها الحكومة منفى لكبار الأشقياء والمجرمين، ويعدّها الحاج لوقا مهاجر الصالحين والطيبين وكل من تتشوف نفسه للعمل الصالح والجهاد في طلب الرزق.. فسيبريا: «بلاد طيبة، بل إنها أرض الذهب، وكل من أوتي عقلاً راجحاً وجسماً صالحاً وصبراً وحسن مجالدة وجب عليه الإنطلاق إليها ليعيش فيها عيشةً رغداً، بل ليعيش في طوبى.. في جنة!» وهنا يسأله ببل، وقد أثارت فيه كلمات لوقا شيئاً من الفضول الديني: «هذا راجعٌ إليك أنت.. فإن كنت من أهالي التقوى والإيمان الراسخ وجدت فيها إلهاً رحيماً طيباً.. وإلّا.. فلن تجد فيها إلهاً أبداً! إن الذي تعتقده يا ببل هو وحده الموجود بالنسبة إليك!».

وتمضي أيام، وتشعر فاسيليزا بإنصراف قلب بيل عنها وإنشغاله بأختها ناتاشا فتصارحه في خلوةٍ بينهما بكل ذلك، وتعرض عليه أن تسهل له سبيل الفوز بأختها فوراً كاملاً لا يشاركه فيه أحد، على أن تمنحه مبلغاً وفيراً من المال إذا هو أنقذها من زوجها كوستليوف.. وذلك بإراحة ظهر الأرض منه والقضاء عليها! وهي تلح عليه في ذلك إلحاحاً شديداً، وتتوسل إليه توسلاً مهيناً مشيناً، وتذكره أنه يقتل كوستليوف إنما يثأر لنفسه من رجل، بل من وحش تسبب مرتين في زج ببل في السجن.. ثم تتخابث فتستغل عطفه على ناتاشا وحبه لها لكي يمضي في هذه المهمة التي لا تكبر على جرأته ولا

تستحيل على شجاعته، وتقرب إليه الأماني!.

وفيما هي تحرض ببل على هذا النحو إذا كوستليوف يدخل، وإذا هو قد سمع طرفاً من هذا الحديث الجريء، فيشور ثائره، ويوجه طائفة من أقذر الشتائم إلى زوجته وإلى صاحبها، فيثب بيل كالفهد الجائع وينشب أظافره في عنق كوستليوف حتى يوشك أن يستل روحه من بين جنبيه، لولا مجيء الحاج لوقا الذي يصيح بالرجل فيتخاذل ويخلي سبيل كوستليوف.

وهنا يقلب الحاج لوقا نظراته في الرجل والمرأة، ثم يقول لبيل: «ببل.. لقد أنقذتك من إرتكاب جريمة القتل هذه.. فأصغ إليّ يا بني، وإستمع لما نصحتك به.. إمضِ من هنا.. إمضِ.. وخذ ناتاشا معك إن كنت مُغرماً بها حقاً.. إذهب يا رجل فأرض الله واسعة، وإنس ماضيك الممتلئ بالذنوب، وإبدأ حياة جديدة صالحة!».

ولا يبالي ببل بكلمات الحاج لوقا، بل يلصق بالفندق.. أي بحظيرة كوستليوف.. وتمضي الأيام.

ثم يستيقظ ببل يوماً فيسمع ناتاشا وهي تصرخ صراخاً مؤلماً، وتستنجد وتستغيث، فيهب مذعوراً، ويمضي نحوها، فيرى الوحش كوستليوف وزوجته الفاجرة فاسيليزا يضربان الفتاة ضرباً مبرحاً، ثم يصبان على يديها ورجليها ماءً مغلياً، والفتاة تستجير وقد شارفت على الموت.. وهنا.. يهجم ببل على كوستليوف فيكزه وكزاً شديداً حتى يقضي عليه.

ويقبض على الجاني ويزج به في السجن.. أما ناتاشا الكسيحة المسكينة التي يصور لها خيالها الكسيح أن ببل قد ضحى بنفسه في سبيل حبه وغرامه بها فيذهبون بها إلى المستشفى للفقراء حيث تلبث به أياماً ثم

تختفي منه إلى الأبد.. وأين؟ لا يدري إلّا ملك الموت!

أما فاسيليزا فيلقى بها في غيابة السجن هي الأخرى لما إتهمتها به ناتاشا قبل إختفائها من قسوة ووحشية، ومن أنها هي التي حرضت ببل على قتل كوستليوف.

وعندما تسكن ريحٍ هذه الأحداث الجسام نرى الحاج لوقا وقد خلا إلى الممثل يواسيه ويسليه هو أيضاً.. ومن يدري ماذا تكون عاقبته بعد الذي رأينا من مصير من واساهم —لوقا— وأسلاهم؟!

إنه يذكر له أن في بعض المدائن مستشفى مجانياً لإيواء السكارى والمخمورين ومن أضر بهم طول الإدمان.. فيفرح الممثل ويسأله عن مكانه فيطمئنه لوقا، ويقول له: إنه لابد مخبره عن ذلك يوماً من الأيام.. وإنما واجبه الآن أن يستعد.. ثم يقول له: «هلُّم.. هيئ نفسك يا صديقي لهذه الرحلة المباركة.. لأنك ستبدأ بها حياة جديدة».

ويزهى الممثل ويتيه عجباً، ثم يستعد للإرتحال إلى حيث لم يخبره ذلك الرجل العجوز، وهنا، ينظر إليه هذا الرجل المحتال الذي يعيش من الغش في لعب الورق، الرجل الذي إسمه ساتين، فيقول له كالمشفق عليه: «لشد ما خدعك هذا الحاج المدلس وضحك على ذقنك.. إنه لا مستشفى هناك ولا مدينة.. ولا ناس.. بل.. ولا شيء على الإطلاق يا صديقي المسكين!».

إلا أننا نرى الممثل البائس بعد هذا يتسلق جدار الموقد ليخرج إلى العراء من كوة في جداره، حيث يلقي تارتار الحمال ثمة، فيسأله أن يدعو الله له، وأن يصلي من أجله، ثم يشرب بيد مرتجفة، ويهرول في الطريق المؤدية إلى الفناء الخلفي للفندق.. وهو فناءٌ واسع نبتت فيه بعض الحشائش.

أما الحاج لوقا فيغيب عن الأنظار ولا يعلم مستقره ولا مستودعه إلا الله.. أين ذهب وأيان ولَّى؟! لا ندري! وهؤلاء هم: ساتين، والبارون، وكلشتش، قد جلسوا يحتسون الفودكا، ويتساءلون عن الحاج لوقا بلا جدوى.. أما ناستيا فها هي ذي تشكو إلى غير سميع، تصف ما هي فيه من بؤس وتعاسة وشظف.. ثم تصرح بأنها هي الأخرى سوف تمضي.. وستمضي عارية إن لم تجد ما تلبسه.. لأنها قد ضاقت ذرعاً بالحياة هنا.

وينظر البارون الذي لعبت برأسه حمياً الشراب إلى رفيقيه متسائلاً، وقد هاله ما صنع الحاج لوقا من يوم أن رزئت به تلك الحظيرة: «خبراني بالله عليكما يا رفيقاي. ما هو هذا الشعور بوخز الضمير الذي إجتاح إخوان الصفاء في هذا الملجأ؟».

ويلتفت إليه ساتين شيخ المحتالين قائلاً: «إلى الجحيم.. إلى الجحيم يهم جميعاً.. دعهم يجأرون بالشكوى.. ولينجوا وليتعاوَوْا كما يحلو لهم.. وليضربوا برؤوسهم جدران جهنم إن كان قد أرهقهم شعور الخزي والإستخذاء .. أما أنت أيها البارون.. فلا تتدخل في شئون الغير، ولا تدس أنفك في خصوصياتهم، كما صنع هذا العجوز. إنه هو، هذا العجوز المعتوه الأبله، الذي سحر أعين هذه الجماعة ومسخ روحها!».

ويقول كلشتش حداد الأقفال: «أجل.. إنه هو الذي أقنعهم بالذهاب من هنا.. لكن التعس لم يستطع أن يريهم الطريق.. إن هذا العجوز الخرف لم يكن يحب الحق حباً جمّاً كما خيل لبعضنا، بل الواقع أنه كان كافراً به.. وإني أسائلكم.. ألم يكن على حق في كفره به يا إخواني؟ ومع هذا.. فلا يستطيع أحدنا أن يتنفس نفساً واحداً بدونه!».

ويصبح ساتين متهدجاً، فيقول: «صهٍ.. أيها الأغبياء المعتوهون.. صهٍ.. فلم يكن الرجل العجوز مخادعاً ولا نصاباً.. خبروني أولاً ما هو هذا الحق الذي تنشدونه؟ آه! إنه هو هذا الإنسان.. الإنسان.. أجل.. هذا هو الحق لا مراء فيه.. لقد فهم الحاج لوقا هذا الإنسان على حقيقته. أما أنتم فلم تفهموا منه شيئاً.. ولقد كذب الحاج لوقا عليكم، ولكنه كذب مدفوعاً بحب الخير لكم ورثائه لما أنتم فيه.. لعنكم الله وأخزاكم.. إن كثيرين من الناس يكذبون كما كذب كذباً سائغاً ظريفاً لطيفاً.. وإن من الكذب لما يشيع الرضا في القلوب البائسة، وإن منه ما يكون عليها برداً وسلاماً. إن الكذب وحده هو الذي يبرز هذه الأوزار التي يصير الحملها الذين يموتون جوعاً.. إن الضعاف الموهوبين والطفيليين المصانعين هم في أشد الحاجة إلى الكذب، لأن الكذب عونهم وعدتهم وسلاحهم.. أما أولئك الأقوياء الأشداء، سادة أنفسهم.. أولئك الأحرار الذين يعفون عن مص دماء الغير، فإنهم في غنى عن الكذب. إن الكذب مذهب العبيد وسادة العبيد.. أما الصدق فهو دين الكرماء الأحرار».

ثم يعترف هذا الأفاق الفيلسوف بأن الحاج لوقا قد أثر فيه كما يؤثر الحمض في قطعة من النقود الفضية القذرة. يقول هذا ويرفع كوب الفودكا ليشرب نخب الرجل الحكيم العجوز، فإذا عب ما في الكوب وضعه وتلمظ، ثم أخذ يقتبس من كلمات لوقا هذه الكلمات: «ولماذا؟ ألا يعيش الناس طمعاً فيما هو أحسن؟ إن هذا هو السبب فيما ينبغي أن يحترم كل منا أخاه، بل السبب في وجوب إحترام الإنسانية كلها يجب أن يحترم بنو الإنسان، لا أن يحقروا بالرثاء والأسف. يجب أن يحترموا.. يحترموا، يحترموا!».

وينظر البارون إلى ساتين المحتال الفليسوف نظرة الذي أوشك أن يصحو من سكره، بدليل ما أخذ يدرك من كلام صديقه الفليسوف. وما أخذ

ينقذف في روعه من الخوف مما هو موشك أن يقع.. ثم يخرج ليبحث عن ناستيا. وهنا يدخل بعض سكان الحظيرة من السكارى، وقد حملوا في أيديهم زجاجات الفودكا وسمك الرنجة، وأعواداً من البسكوت المملح.. ثم يجلس الجميع ليأخذوا من جديد في مثل ما كانوا يأخذون فيه من قبل، وما كانت تأخذ فيه كل جماعة آوت إلى تلك الحظيرة من لغط وشغب، وغناء وشراب.

ثم ترتفع صيحة من الخارج.. فإذا البارون المحترم يعلن أن الممثل السكير قد إنتحر، وأنه قد شنق في الفناء الممتلىء بالحشائش.

وتزيغ عينا ساتين على هذا النبأ، ويتمتم قائلاً: «إلى حيث ألقت.. لقد أتلف المجنون أغنيتنا، وأفسد لحننا!».

والآن.. وبعد هذه الخلاصة السريعة –الأمينة مع ذلك– لتلك المسرحية الطبيعية الروسية التي كتبها جوركي متأثراً بزولا ولا شك.. نستطيع أن نلاحظ أهم عناصر هذا المذهب البغيض الذي يصور البائسين كما هم، وكما يحيون في حظائرهم ولا يعطي قصة، ولا يحفل بحبكة، ولا يهمه أن يجعل للصورة ذروة، وإذا تفلسف لم تكن فلسفة الكاتب، وإنما هي أفكار سائبة مجنونة تلغو بها ألسنة بعض الشخصيات.. إننا لا نجد في المسرحية إلا صورة، أو صوراً متعددة من حياة هذه الشرذمة المسكينة التي كانت تأوي إلى ذلك النزل الحقير الرخيص القذر لتقضي الليل المقرور البارد في الشغب والسكر والعربدة ولعب الورق والغزل الحيواني الدنيء، حتى يرد عليهم رجل مثل هذا الحاج لوقا فلا يزيدهم إلّا خبالاً.

على أن الذي لابد من لفت النظر إليه هو هذه الوشائج أو التلميحات التي وردت في المسرحية إلى أهم العناصر في المذهب الوجودي.. ومن

أمثال ذلك هذه الإجابة التي يجيب بها الحاج لوقا على سؤال صاحبه عما إذا كان في سيبريا إله؟ فيقول له: «إن كنت من أهل التقوى والإيمان الراسخ وجدت فيها إلهاً رحيماً.. وإلا.. فلن تجد فيها إلهاً مطلقاً.. إن الذي تعتقده يا ببل هو وحده الموجود بالنسبة إليك».

أو قول حداد الأقفال اليائس: «إن هذا العجوز الخرف لم يكن يحب الحق حباً جماً كما خيل لبعضنا، بل الواقع أنه كان كافراً به.. وإني أسائلكم يا إخواني.. ألم يكن على حق في كفره به؟ قلبوا البصر في هذا العالم المترامي.. أين فيه إثارة واحدة من ذلك الحق.. ومع هذا.. فلا يستطيع أحدنا أن يتنفس نفساً وأحداً بدونه؟».

فهذا هو يأس شيخ الوجوديين بعينه.. وهذا هو إضطرابه تماماً.

إن جوركي يترك شخصياته يتكلمون كما يشاءون، كما يوحي إليهم الموقف، و بوحي من غرائزهم.. هو يدخل شخصيات جديدة في كل وقت.. لأن المكان فندق.. ترد إليه زبائنه بلا نظام.. وتخرج منه بلا ترتيب.. ومع ذلك فقد أتحفنا جوركي بقطعة من الفن الذي لا يعرفه المذهب الطبيعي، وذلك حينما جاء بشخصية الفيلسوف المخرف الحاج لوقا ليباين به بقية الشخصيات البهيمية التي تأوي إلى الفندق.. وإن يكن الحاج لوقا نفسه بهيماً فيلسوفاً.

وإليك خلاصة مسرحية طبيعية لجبار المسرح الألماني جرهارت هاوبتمان، وهي مسرحية يصور لنا فيها الإنسان لعبة في يد البيئة والوراثة، ويجعله فيها مجرد حيوان من الحيوانات التعسة التي لا تملك لنفسها في هذه الدنيا حلاً ولا ربطاً.

مسرحية قبيل شروق الشمس:

هذا هو الفلاح الغني الفاجر: «كروز» الذي عثر فجأة على كنزٍ من كنوز الفحم الحجري في أرضه الواقعة في نطاق إحدى المدن الصناعية المشهورة بالمعادن، فتمتلئ يداه بالذهب الذي لا يجد له مصرفاً إلا في المواخير، ولا يفكر إلا في إنفاقه على بنات الهوى.. وها هو ذا يضيق بزوجته القديمة فيتخذ زوجةً أخرى من هذا الصنف الذي لا يوجد إلا في تلك البؤر.. وهي بدورها تضيق بهذا الفراغ الطويل الذي يغيب عنها فيه زوجها للنظر في أمر مناجمه فتقضيه في تدبير المكائد مع من تتصل بهم ولا سيما سائس خيل زوجها. وهذه إبنته الكبرى التي تكب على شرب الخمر حتى تصبح مدمنةً إدماناً شديداً فينصرف عنها زوجها المهندس لينشد ملذاته عند غيرها من الفتيات المسرفات الساقطات، فلا تجد تلك الزوجة المسكينة ما يسليها إلا تلك الخمر التي لا تستنكف من أن تسقيها طفلها أيضاً، وهو إبن ثلاث سنوات، فتقضي عليه، لأنها إنما سقته ناراً لا تحتملها أمعاؤه الغضة.. ثم هذه إبنته الصغرى المهذبة الرقيقة المشاعر «هيلين» التي نشأت بعيداً عن هذه البيئة الدنسة تعود فجأة من ذلك الدير الذي شبت فيه على الفضيلة والخلق النقي الرضي.. وهي تعود إلى هذه البيئة الوخيمة في مفتتح المأساة.. ثم لا يلبث أن يحضر إلى بيت «كروز» أحد أولئك الشبان الخياليين ممن يدينون بالمذهب الإشتراكي، فتعرف هيلين أنه حضر إلى تلك البلدة ليدرس شئون المناجم وشئون العمال فيها.. ثم يلقى الشاب صاحبنا ذلك المهندس المستهتر الرخو المتهافت الخلق فيعرفه .. لأنه كان زميله أيام الدراسة، بل كانا تلميذين في فصلٍ واحدٍ.

ويخلو الشاب الإشتراكي إلى هيلين الفتاة المهذبة فيهيم بها كما تهيم

هي به، وتشغف بروحه ومبادئه وخططه لرفع مستوى العمال المعاشي والثقافي، وتود لو إستطاع أن يفر بها لينقذها من هذا الوسط الموبوء.. ولكن.. كيف؟ وهذا هو زوج أختها المهندس المستهتر الرخو المتهافت الخلق يهيم بها حبّاً هو الآخر، وها هو ذا يغازلها ويراودها عن نفسها في نفس اللحظة التي تكون فيها زوجته، وأخت هذه الحبيبة، تعاني من آلام الوضع في غرفة أخرى عذاباً شديداً وغصصاً جمة!

ولو وقف الخطب عند هذا الحد لهان على تلك الفتاة البائسة، فهذا أبوها.. أبوها الذي أتلفت الخمر والدعارة روحه.. يخلو إليها فيبثها حبه، ويشكو إليها غرامه، ويحاول أن يقضي منها لبانة الشياطين!

ولا يقف بؤس هيلين عند هذا الحد أيضاً.. فإنها تكشف السوء طالعها، تلك العلاقة الأثيمة بين زوجة أبيها وبين هذا السائس الذي شغفها حبّاً.. وهي ترى ما يجري بينهما رأي العين! فتذوب خجلاً، وتفرغ إلى حبيبها الشاب الإشتراكي، وتضرع إليه أن ينقذها، وأن يفر بها من هذه البؤرة لكنه في نفس اللحظة إنعقد كل أملها عليه، وتركز رجاؤها فيه، تراه يشيح عنها ويفر منها، ويذهب عن المدينة كلها لا يلوي على شيء، فلقد عرف أحد الأطباء الذين كانت تصله بتلك العائلة صلة المهنة، فذكر له الطبيب كل ما كان يعرفه عن أسرة كروز البائسة، التي تتدفق في أصلابها تلك الدماء المريضة أباً عن أب، وأباً عن جد، وإبنةً عن أم... وهو لهذا يهرب من فوره، بعد أن يكتب إلى هيلين خطاباً صريحاً لا لبس فيه ولا غموض؛ شارحاً لها الأسباب التي تضطره إلى التخلي عنها لأنه يأبى أن يظلم أبناءه، الذين لم يولدوا بعد، فيورثهم هذا الميراث الفادح الذي يجري في عروق هيلين.. وهو لم يتزوج هيلين!

وتظلم الدنيا في عيني الفتاة البائسة، وفي قلبها أيضاً، فتستل سكيناً

مشحوذة من سكاكين الصيد، مثبتة في الحائط ثم تنطلق إلى الخارج بعد أن تفرغ من تلاوة الخطاب. وهل ينقذها بعد هذه التعاسات كلها، التي فرضتها عليها البيئة الوخيمة، والوراثة الملعونة، إلّا الإنتحار؟!

أما المشهد الأخير من المأساة؛ فترى فيه أحد الخدم وقد دخل مفزوعاً صائحاً صاخباً بصوتٍ مذبوحٍ، ليخبرنا أنها إنتحرت وأن جثتها المضرجة بالدماء ملقاة على الأرض خارج الغرفة، وبينما الخادم يصك آذاننا بهذا الخبر المؤلم.. إذا بكروز.. كروز والد هذه العائلة المزرأة.. يدخل صاخباً صائحاً، ولكن بكلام آخر، وبعبارة بذيئةٍ كلها فحش، وكلها بغاء.. قائلاً ونشوة الخمر تلعب برأسه: «وماذا، أليس لي إبنتان حسناوتان.. بارعتا الجمال! إنهما حسبي!».

نقد هذه المسرحية:

وهذه المسرحية وإن خدعتنا بشكلها، إذ كانت تعطينا ما يشبه القصة، إلا أنها بموضوعها من صميم المذهب الطبيعي. وأرجو ألا ننخدع بما هز قلوبنا من آلامها، أو بما ثار في نفوسنا من الرحمة لهيلين.. أرجو ألا يخدعنا شيء من ذلك عما في المأساة من عناصر الضعف. فقد تعمّد هاوبتمان أن يثير مشاعرنا بالكثير من المناظر الطبيعية المادية الغليظة التي كان في غنى عن إيرادها بهذه الصراحة كلها، وبتلك التعبيرات المخجلة جميعاً، فقد كان يستطيع أن يُلمِّح تلميحاً خفيفاً يعين أغبى الناس على فهم البقية.

حقاً لقد إستطاع هاوبتمان أن يستوفي جميع عناصر المذهب الطبيعي في هذه المأساة. فقد صور البيئة فأحسن تصويرها، ثم أبرز لنا أثر الوراثة فلم يكن وراء ما أبرز من مزيد، وجعل الأبطال جميعاً ضعافاً خائري القوى، حتى

لا نكاد نستشعر لهم إرادة. ويجب ألا ننخدع فنتوهم أن إنتحار هيلين هو صورة قوية من صور الإرادة الجبارة، فالذي صنعته هو أضعف صور الإرادة.. فلو كانت قوية الإرادة لعاشت لتغير من هذا كله.. أو هربت بنفسها على الأقل لتحيا بعيداً ولتنأى بنفسها بالحياة في بيئة صالحة، ولتناضل في سبيل حياةٍ نظيفةٍ نافعة. وقد قام هاوبتمان بما كان غيره من الكُتّاب الطبيعيين يتعمدون ألا يقوموا به.. وذاك هو توجيه الحوادث إلى نهاية قوية، وأرانا كيف تسحق البيئة وظروف الحياة القاسية إرادة شخصيات المأساة جميعاً.. وكيف يهزمهم هذا اللون العجيب الحي من ألوان القضاء والقدر على ما يفهمهما المسرحيون الطبيعيون، وليس كما كان يفهمهما الكلاسيون الذين يعدونهما من عمل السماء.

ثم هذا الفتى الإشتراكي «ألفردلوث».. هل كان على حق أن يطلق ساقيه للريح، تاركاً للآلام فؤاد هيلين، محتجاً بهذا العذر الواهي؟ ولو عقل ألفرد، ولو عقل الطبيب المخرف الذي ألقى في روع ألفرد ما ألقى، لبحثا في تاريخ حياة كروز وفي تاريخ حياة هيلين بحثاً هادئاً.. ليعلما أن الفتاة المسكينة قد ولدت قبل أن يُصاب أبوها بهذه السوءات كلها.. فوراثة الدم مقطوعة إذن.. ولم يبق إلا التأثر بالميول والعدوى بالتقليد.. وقد رأينا أن الفتاة نشأت في دير بعيداً عن تلك البيئة؛ فلماذا لم يحث ألفرد هذا الإشتراكي الغبي – في هذا ولم يستقصه؟! ومن المفرط في هذا المؤلف.. أم ألفرد؟ وهل ألفرد إلّا خلق من خلق المؤلف؟! وهل تعمد هاوبتمان أن يصور ألفرد في تلك الصورة؟ ولماذا؟! والمأساة في مجموعها.. ما ريحها؟ ما جوها؟ ما الأنفاس الخبيثة التي تزفر عنها كما تزفر أنفاس الجحيم؟ وأية مأساة هذه التي تكرب النفس وتغيثها؟ ما هذا الوالد الذي تصبو نفسه إلى بناته؟ ثم ما هذا الزوج

الذي يفتن بأخت زوجته ويتشهاها وأختها تلد له وتفاسي من الآلام ما تقاسي، ثم ما هذه الزوجة التي تفتتن بسائس خيول زوجها وهو أحقر الخدم؟ ما هذا كله؟!

وإليك مسرحية ثالثة للكاتب الروسي تولستوي.

مسرحية سلطان الظلام:

كان نكيتا شاباً قوياً موفور الشباب، فيه سحر وفيه جاذبية، وله سلطانٌ عجيب على أولئك النسوة الريفيات اللاتي يعملن معه في مزرعة سيده بيت العجوز الغني الذي ماتت عنه زوجته فلم تمضِ غير أيام حتى تزوج من فتاةٍ وسيمة قسيمة صبيحة الوجه مشرقة الوجنات تدعى أنيسيا.

ولعل أنيسيا هذه قد ضاقت بزوجها الشيخ بيتر من أول ليلة زفت إليه فيها، ولعلها لم ترضه لها بعلاً إلا طمعاً في أن ترث جانباً من ماله الكثير، وإلا طمعاً في أن تكون قريبة من عامله هذا الشاب القوي الموفور الشباب نكيتا الذي طالما أسر نساء القرية وفتياتها بشبابه الفائر وعوده الريان، فلقد كان له في فؤاد أنيسيا منزلة، ولقد عشقته وتامها حبه منذ النظرة الأولى التي غزا بها فؤادها الغرير الصغير وهي تزف إلى زوجها الشيخ الضعيف المتهالك.. ولا تمضي أيام حتى تتصل أنيسيا بنكيتا.. ويكون الشيطان ثالثهما!

ولكن نكيتا لا يقصر غرامه على زوجة سيده، لأنه كما قدمنا زير نساء مسرف في دنيا الشهوات.. فهو يتصل بغيرها وغيرها من النساء والفتيات.. ثم هو يتصل بتلك الفتاة اليتيمة المسكينة مارينا فيعتدي عليها ويُضبط معها في إحدى مرات هذا الإتصال الآثم، فإذا أبوه الساذج التقيّ الشيخ إيكم –أو حكيم– يصر على أن يتزوج إبنه هذا الشيطان نكبتا من الفتاة اليتيمة المسكينة.

ويصك هذا الخبر أذني أنيسيا فتغضب، ويتولاها الهم والحزن وإنشغال البال، وتخلو بنكيتا فتطلب إليه أن يرفض هذا الزواج، وأن يكون بقلبه وجسمه لها.. لها وحدها.. وإلا.. قتلت نفسها إذا هو تزوج، فيجيبها أنه لن يهجرها، لأنها حبيبته المفضلة، ومليكة قلبه.. السيدة رقم واحد في نفسه! ولكنه، حتى إذا إنتهى الحفل وإنفض السامر، وظن الناس أنه دخل بعروسه إنسرق في جنح الظلام إلى مليكة قلبه التي لا يستطيع.. ولا يمكن أن يسلوها!

يقول لها هذا.. ثم يأخذها ملء ذراعيه.. ويطبع على فمها قُبلةً سامةً منافقة.. وإنه لفي هذا.. وإذا أمه تدخل لتفاجئهما وهما على تلك الحال من العناق والقبل!

أما أمه، هذه السيدة ماتريونا والعياذ بالله.. فهي شيء آخر مختلف عن زوجها التقي النقي هذا الشيخ إيكم، أو حكيم، إختلافاً شديداً، بل إختلافاً كليّاً، فهي إمرأة وصولية إنتهازية.. تعرف من أين تؤكل الكتف.. إنها لا تشوشر ولا تثرثر، بل هي تفرح بهذا الحب المقدس الذي نفذ من جسم ولدها القوي، فخر شباب المدينة، إلى قلب أنيسيا كلها.. أنيسيا زوجة هذا الرجل البليد العجوز الشقي الغبي.. المشفي على الموت!

إنها تبتسم لولدها وكأنما تهنئه على هذا الصيد المبارك الثمين، ثم تشير إليه بغمزة من عينيها فيخرج لكي يخلو لها فتدلي هي أيضاً بدلوها!

يا لها من إمرأة داهية صناع! إنها لحظةٌ عابرة فإذا أنيسيا في يدها كالعصفورة الضعيفة المسكينة التي لا تملك من أمر نفسها شيئاً، والتي تصغي إلى تلك المرأة وكأنها تصغي إلى مطرب من مطربي القرون الأولى.. أرسلته

العناية ليملأها بهجة وليخلصها مما هي فيه من هم.

«وما الذي يضطرك يا جميلتي الصغيرة إلى إحتمال هذا السجن الذي يذبل شبابك فيه هذا العجوز المسخ الكريه؟ لا لا.. إنك شابة وفي ريعان شبابك، فلماذا لا تتخلصين منه بأية طريقة ليخلو لك وجه ولدي!».

«تقولين لا تعرفين كيف تتخلصين منه؟ ألا ما أسهل هذا وأيسره! إتركي لي تدبير هذا كله.. فسأمدك بسبع جرعٍ من سم زعاف أبيض، تجعلين كل جرعة منها في شاي زوجك المسن الخرف.. فتتخلصين منه إلى الأبد!».

وتبتهج أنيسيا بهذا التدبير الشيطاني.. وتجزل لأم عشيقها العطاء حين تأتيها بجرعات السم الأبيض!

ويذهل الشيخ إيكم والد نكيتا؛ ويعجب لسلوك ولده، وعدم رضوخه له فيما أشار به من وجوب زواجه من تلك الفتاة اليتيمة مارينا.. وها هو ذا يوبخه ويثرب عليه، ويستحلفه إن كان لم يطمثها؟ ويحلف له إبنه يميناً كاذبة أنه لم يمسسها بسوء. فيقول له أبوه التقيّ الورع: «إحذر يا بنيّ.. فإنك إن أخفيت ما صنعت عن الناس فإنك لن تخفيه عن الله!». ولكن نكيتا يؤكد أيمانه الكاذبة.. وتتدخل أمه لتغفل هذا المسكين الساذج، ولتلقي في روعه أن إبنه أطهر من ماء السماء، وأنقى من ثياب الحاج.. فيقتنع.. والسلام!

أما أنيسيا.. فتمضي شهور ستة وهي تدس لزوجها خلالها جرعتين من سم ماتريونا؛ ويعاني الرجل من سكرات الموت وآلامه في إثر كل جرعة ما يعاني.

وأما لماذا لم تعجل بالقضاء عليه القضاء السريع الذي تتمناه فسببه أنها كانت تبحث عن ذلك المخبأ الخفي الذي أودعه أمواله.. لكنها لم تعثر به.. لا هي ولا ماتريونا.

ومما زادهما فزعاً أن الرجل المعذب بآلام السم وأوضار الخيانة والشيخوخة والمرض قد أرسل إلى أخته يستحضرها لتشهد وفاته.. ولا تكادان تعلمان ذلك حتى تخلوا لدراسة هذه التكبة.. فهو ربما أعطى أخته كل ثروته.. ولاسيما المال.. لما عساه أن يكون قد شمه من رائحة غدر زوجته، ومحاولتها التخلص منه ومن مرضه وشيخوخته.

وفيما هما تدرسان هذا الأمر إذا الرجل المسكين يدخل عليهما وهو يتلوى من الألم الذي يهرأ أمعاءه، وهو يقول: «آه! ما أمرَّ الموت وما أفظع غصصه!». وهنا تخف إليه ماتريونا لكي تسنده وتذهب به إلى فراشه.. ثم لا تكاد تأخذه في ذراعيها حتى تقع المعجزة.. إنها تحس بكيس كبير معلق في عنق بيتر من تحت ثوبه، وهو يتأرجح يميناً وشمالاً من ثقل ما فيه من نقود!

إذن.. لقد إكتشفت ماتريوتا الكنز الثمين!

ولا تتحدث ماتريونا بهذا السر إلى أنيسيا طبعاً.. بل تنتظر حتى يعود نكيتا من الحقل فتأمره بما يجب أن يفعل للاستيلاء على الكنز دون أن تمسه يد أنيسيا أو تنال منه شيئاً. ثم تسر إلى أنيسيا أن قد حان القضاء على زوجها قبل أن تحضر أخته فتحول بينهما وبين البحث عن الكنز، وتصدع أنيسيا بأمر ماتريونا فتحضر الجرع الخمس الباقية وتلقيها كلها للرجل في شربة واحدة فتقضي عليه، وتريحه من عناء هذه الدنيا، ويحضر نكيتا فتتلقاه أمه ليتلقى الكنز من صدر الرجل، في حين تذهب أنيسيا لتمثل دور الزوجة المخلصة الوفية بالصياح والنياح والتباكي المفترى. أما ماتريونا فتشمر عن ساعد الجد، وتتولى بنفسها إعداد الجثة لرحلتها الأخيرة من دنيا النفاق والخداع والتكالب إلى عالم البقاء.

وتمضي تسعة أشهر..

وتكون أنيسيا قد فازت بأمنيتها الغالية.. فها هي ذي أصبحت زوجة لهذا الثور نكيتا.. لكنها زوجة تنهش الغيرة قلبها دائماً.. لأن نكيتا فحل شبَّ على حب النساء والتقلب بينهن، ويريد أن يشيب على ذلك، وهو لم يعاهد أنيسيا على الوفاء لها حينما تزوجها، وهو لا يزال يصبو إلى كل صيد تواتيه فرصة الوقوع في شراكه، وهو وإن تكاثرت عليه الظباء بعد زواجه من أرملة سيده حتى لا يدري ما يصيد.. فقد صاد منها صيداً فريداً لا يدور لأحدٍ على بال.. لقد نال هذه المرة تلك الفتاة الفارعة أكولينا إبنة سيده المتوفي بيتر من زوجته الأولى.. وقد قالها لأنها كانت قد نضجت ولم تعد طفلة بعد.. لقد تجاوزت الرابعة عشرة!

ولم تكن نوبة أكولينا سراً على أنيسيا.. إنها كانت تعرف أن فحلها ذاك قد همَّ بالفتاة، وأنه كان قد مهَّد لهذا بطائفةٍ من الهدايا الثمينة التي تغازل قلوب العذارى وتداعب ألباب الفقيرات منهن خاصة.. ومع ذلك فقد خشيت أنيسيا أن ترفع أمرها إلى القضاء كي ينقذ لها مالها من بدي هذا الفحل العربيد، زير النساء، فآثرت أن تصبر على مضض عسى أن يأتيها الشيطان بالفرج!

وفيما هي تفكر في ذلك إذا بهذا الشيخ التقيّ النقيّ إيكم –والد نكيتا– يفد على الدار ليطالب إبنه بمبلغ من المال كان قد وعده به ليشتري حصاناً يلزمه، فلا يجد إبنه في المنزل؛ وينتظره طويلاً حتى يصل وهو لا يكاد يعي من كثرة ما شرب، وفي صحبته أكولينا. وحينما يرى نكيتا والده يقدم إليه المال الذي وعده به.. ثم يفك أربطة حزمة كبيرة إشتراها لها خاصة.. وهنا تثور ثورة أنيسيا، وتنفجر صاخبةً صارخة محتجة على بعثرة نكيتا لأموالها..

لكننا نسمع أكولينا ترد عليها في هدوءٍ فاجر وسكينةٍ وقحة: «أجل.. إنه إشتراها لي من حر مالك ما في ذلك شك.. مالك الذي أردت سرقته ولكنك فشلت فلم تصل إليه يداك.. أيتها الذئبة القذرة التي قتلت بالسم زوجها!» .

ويجن جنون أنيسيا فتبرق ورعد و تنذر بأنها سوف تقتل هذه الفتاة الوقحة أيضاً.. ولكن نكيتا يزجرها وينذرها بقذفها إلى الشارع إن لم تلجم فمها وتخرس لسانها.. وهنا.. تدور الأرض بالشيخ إيكم، وينظر إلى ولده نظرةً كلها ذهول ويقول: «إليك هذا المال فإنه مال كله قذر ودنس.. خذه.. لا بارك الله لك فيه.. لشد ما ترديت في الإثم وحاقت بك الأوزار.. أفق أيها الضال وعد إلى صوابك وطهر روحك.. فالله جل جلاله لا يعني إلا بالروح!».

وينطلق الرجل ساخطاً ناقماً محنقاً!

أما تكينا فيستمر في غيه ويمضي على هواه حتى يكون الخريف، وحتى يقع أحد الفلاحين في غرام أكولينا.. ولا يعلم إلا الله إن كان قد إتصل بها قبل أن يتقدم لخطبتها.. لأن الفتاة تلصق بعقر دارها فجأة بحجة أنها تقاسي آلاماً شديدةً في معدتها.. غير أن الإشاعات تزكم الأنوف.. فيذهب والد العريس المنتظر ليسأل ماتريونا (أم نكيتا إن كنت قد نسيت) عما إذا كان ثمة ما يخدش الشرف في سلوك أكولينا؟

وتتلقاه ماتريونا بالبشر المصطنع وتؤكد له أن الفتاة أنقى من الثلج وأطهر من قلب الحاج.. ثم إنها صبيحة مليحة ومن أسرة! «ولا تنس مهرها الضخم وما ستملأ به دارك ودار ولدك من النعمة والخير». ثم تمضي في زخرفة الأماني المعسولة حتى يرضى الرجل، وحتى يوشك أن ينشق غروراً بهذا الفوز الذي فاز به ولده.. ولا تنسى ماتريونا أن تسبك دورها فتذكر الرجل بما ينبغي

أن ينالها من أجر عند زفاف أكولينا إلى ولده نظير إتمام هذه الصفقة!

وبينما هم يتأهبون ليوم الزفاف إذا آلام المخاض تفاجئ الزوجة التعسة، وإذا هي تضع طفلاً بائساً يخرج إلى الدنيا في ظلمات من التحفظ والتوجس.. وإذا نكيتا المسكين يبتهل إلى أنيسيا ضارعاً أن تأخذ الطفل إذا أرخى الليل سدوله فتمضي به إلى ملجأ اللقطاء لتكفيه شر تلك الفضيحة التي أخذ شبحها يعصف به ويزلزله زلزالاً شديداً، إلا أن أنيسيا ترفض هذا شامخةً مستكبرة.. بل.. شامتةً ناقمةً متشفية.. قائلةً لفحلها البائس: «بل إذهب أنت به فإنه بضعةٌ منك.. وهو نجسك.. وأنت وحدك الذي يجب أن تتولى غسله وتطهيره.. بل أجدر بك أن تأخذه فتهبط به إلى قبو الدار فتحفر له حفرة تدفنه فيها إذا كنت تحرص على أن تكتم أنفاس تلك الفضيحة!».

ثم تدخل ماتريونا الفاجرة فتوافق على فكرة أنيسيا الكافرة، ولا تزال بإبنها حتى ينقاد لما تشيران به عليه، وتبدي أمه إستعدادها لحمل المشعل الذي يضيء لنكيتا ظلمة القبو حتى يئد إبنه، غير أنها تلفته إلى وجوب تنصير الطفل قبل وأده!

ثم تكون ليلة الزفاف.. بيد أن نكيتا ينطوي على نفسه في عقر غرفته، وقد ناء ضميره –الذي إستيقظ آخر الأمر– بهذا الحمل الثقيل من الأوزار، وبتلك السلسلة المفرغة الحلقات من الجرائم.. وتذهله أصوات الموسيقى والطبول في الشارع فيثب كالمجنون وينطلق إلى مخزن الغلال حيث يحاول أن يشنق نفسه، لولا أن تدخل عليه أمه وزوجته، فيهتف بماتريونا بصوتٍ مختنق وحشرجة مذبوحة: «أماه! ما هذا الذي صنعت بيا! ويلاه! لقد أركستني في ضلال بعيد، ولقد باءت نفسي بخسرانٍ مبين! ما هذا؟ إن ولدي ينشج وأنا أسمعه.. ها هو ذا يبكي ويئن أنيناً مؤلماً.. يا ولدي.. يا ولدي»، ولكن

أمه التي لا قلب لها ولا كبد لا تبالي بتلك المشاعر المحترقة التي إندلعت فجأة في فؤاد ولدها، لأنها مشاعرٌ كريمة لا تفهمها ماتريونا ولا تقدرها.. وهي لاتزال به.. ولا تزال به زوجته الفاجرة أنيسيا حتى يرضخ لهما آخر الأمر، فينهض ليشترك في زفاف تلك العروس البائسة التي زفت إليه في ظلام الجريمة قبل أن تزف إلى زوجها الشرعي في النور الذي هو شر من الظلمة.

ويأبى نكيتا أن يذهب إلى العرس إلّا حافي القدمين، حتى إذا أشرف على المحتفلين، ورأى أباه الشيخ العجوز حاضراً في هذا المأتم، صاح به وبكل من في الحفل قائلاً: «أبي إيكم.. أأنت هنا؟ يا أهل القرية.. أأنتم حضور؟ حسنٌ.. إذن فإشهدوا.. إني أنا هنا أيضاً.. أنا نكيتا إيكم هذا المجرم الأثيم الذي ينوء بحملٍ فادحٍ من الخطايا».

وتحاول أمهُ وتحاول أنيسيا أن تسكتاه وأن تلجما فاه، لكنه لم يعد يحتمل المحادثات هذا الكتمان الطويل المرهق.. فها هو ذا لا يبالي بهما.. وها هو ذا يجثو على ركبتيه كما يصنع العبد التائب.. ثم ها هو ذا يعترف بكل خطاياه في صوتٍ معذبٍ مذبوح: «أكولينا أيتها المسكينة.. لقد جنيّت عليكِ.. ولقد مات أبوك موتةً غير طبيعية، لقد مات بالسم.. وأنا الذي دسسته له أيتها الشقية!».

وتنظر أكولينا إلى الناس هادئةً ساكنةً رابطة الجأش وتقول: «إنه يكذب.. فأنا أعرف الذين دسوا لأبي السم!».

ويصل نكيتا إعترافه فيقول: «بل أنا الذي جرعته السم القاتل.. وأنا الذي إعتديت على عفافك يا بائسة.. فاغفري لي.. أضرع إليك بإسم السيد المسيح!».

وهنا يخاطبه أبوه مشجعاً: «تكلم يا نكيتا.. بُح بكل شيء.. إعترف.. إعترف.. لتجعل روحك.. لتجعلها ماذا؟ لتجعلها نقيةً طاهرة.. لا تخشَ الناس يا بنيّ، فالله وحده أحقُّ أن تخشاه! قل.. قل!».

وينطلق نكيتا معترفاً!: «لقد قتلت أباها.. أنا.. أنا هذا الكلب، ثم جنيت على إبنته تلك الجناية البشعة القذرة.. جنيتُ عليها وعلى إبنها.. الذي هو إبني.. لقد قتلته.. سحقتُ عظامه بضغطه تحت لوح ثقيل من الخشب.. لوحٌ ثقيلٌ كنت أجلس عليه والطفل المسكين تحته.. وكنت أسمع عظامه وهي تتكسر وتتفتت، حتى إذا خمدت أنفاسه قمت فألقيته في الحفرة ودفنته.. وأنا وحدي الذي صنعت ذلك.. وعليّ يقع الوزر كله».

ثم يتوجه إلى أكولينا فيبتهل إليها أن تسامحه، وأن تصفح عنه. كما يستهل إلى والده أن يسامحه هو أيضاً، وأن يسأل الله له العفو والمغفرة.. وهنا يتوجه إليه والده بالكلام، وجهه يفيض بالبشر والجذل: «أي بني.. إن الله هو الغفور ذو الرحمة.. وهو الذي يتولاك ويرحمك إذا لم ترحم أنت نفسك.. الله.. الله وحده الذي نعبده، ولا نشرك به شيئاً».

وتحاول أكولينا أن تخفف عن نكيتا بعض الذي يرهقه، فتقول له إنها هي التي طلبت أن يخلصها من طفلها.. وإنها مستعدة للإجابة عما يوجهه إليها البوليس من أسئلة، فيقول لها نكيتا: «كلا.. لا داعي للأسئلة أبداً.. فأنا الذي دبرت كل شيء، وفعلت كل شيء.. أنا.. وبيديّ أنا نفسي.. وأنا مستعد.. ومتأهب لحمل المسئولية كلها والعقاب كله.. وليس لدي ما أقوله بعد الذي قلت».

وهكذا تنتهي تلك المأساة الطبيعية المظلمة كإسمها، ومن السهل أن

نلاحظ خروج تولستوي على بعض عناصر المذهب الطبيعي بتلك الحبكة، التي جعلها لمسرحيته، وهو ما لا يعرفه المذهب الطبيعي، لكن المسرحية مع هذا من صميم ذلك المذهب الحالك المادي الأسود.. ولعلنا كذلك نلاحظ ما بين شخصية ماتريونا وشخصية ياجو من تشابه.. ثم هذا التشابه الكبير بين شخصية أنيسيا زوجة كروز الجديدة في مسرحية هاوبتمان (قبيل شروق الشمس) ثم التشابه الذي بين شخصية الحاج لوقا في مسرحية جوركي (الطبقات الدنيا) وشخصية إيكم في (سلطان الظلام) وقد كان جوركي من المفتونين في شبابه بتولسوي..

لماذا لا تأخذ بالمذهب الواقعي في دراسة مشكلاتنا؟

وبعد.. فكم كنا نود الإطالة في الحديث عن هذا المذهب الذي نرجو مخلصين أن يتخلص من آثاره كتّابنا في القصة والمسرحية على السواء، وأن يتخلص منه فنانونا في التصوير والسينما وفي نظم الأغاني.. إنه مذهب فشل في أوروبا وأمريكا وفي كل ركن من أركان العالم لإقتصار الأديب أو الفنان فيه على التصوير المادي الفاضح، أو التصوير المجسم الذي لا يحتشم، أو التصوير الذي تبدو به النفس البشرية عارية في أحط غرائزها.. إنه مذهب لا يحمل رسالة ولا ينطوي على فلسفة ولا يهدف إلى إصلاح.. ولا عبرة بالقول إن أهل هذه الطبقات الدنيا، أو المنحرفين من أهل الطبقات المتوسطة أو العليا، ممن يصورهم لنا أدب هذا المذهب أو فنه هم جانب من القطيع البشري.. وإخواننا في الإنسانية.. فلماذا لا نعني بهم ونصورهم ونتحدث عنهم؟ الرد على هذا الإعتراض بسيطٌ جداً.. إذ يستطيع المذهب الواقعي.. أعني الكاتب الواقعي أو المصور الواقعي أن يتناول حياة هؤلاء بطريقته الواقعية التي لا تنقل لنا الطبيعة كما هي بحالتها المادية الهابطة؛ لأنه يفضل

دائماً أن تشترك في فنه معظم العناصر التي يقوم عليها المذهب الواقعي أهمها إختيار الخامة التي سيعمل عليها، وهذه الخامة هي القصة أو الحادثة أو الفكرة أو القضية أو المشكلة التي ينتزعها من الحياة ولا يشرع في العمل عليها إلا بعد إدمان التفكير فيها ودراستها دراسة وافية؛ يلي ذلك دراسة شخصياته دراسة منطقية؛ فيتناول كلاً منها من نواحيها المادية والنفسية والإجتماعية، بحيث تكون كل ناحية من تلك النواحي منبعاً من منابع الصراع الذي لا يتم العمل الأدبي والفني بدونه.. وهذا كله هو ما تفتقر إليه الأعمال الطبيعية التي لا نكاد نجد فيها دراسةً ولا فكرةً عامة ولا مشكلةً ولا صراعاً.. بل نجد عادة صوراً عامية توضع أمامنا وضعاً مادياً فتوغرافيّا كما قدمنا.

إبسن والمذهب الواقعي:

وإبسن هو بلا شك إمام المدرسة الواقعية في المسرح الحديث.. ونقول في المسرح الحديث لأن المسرح الكلاسي نفسه، في أيام اليونان، كان يعرف الواقعية ولاسيما في كثيرٍ من مآسي يوربيدز، وملاهي أرستوفانز وميناندر، وغيرهما من الكتّاب الذين ضاعت مؤلفاتهم، ومعظم مآسي يوربيدز إذا نزعنا عنها الشعر وما كان في كل منها يعرض مشكلةً إجتماعية أو يهاجم خرافةً دينية أو يسخر بمبدأ سياسي أو يهدم تقليداً سخيفاً من التقاليد التي لم تكن تستقيم في نظره وما يجب للحياة من حريةٍ وإنطلاق.. وكذلك كان أرستوفانز.. وهكذا كان يفعل موليير في كثير من ملاهيه التي كان يسخر فيها بكثيرٍ من ألوان السلوك والأخلاق، ويفلسف فيها بفلسفات عميقةٍ ضاحكة.. هذا هو ما كان يذهب إليه ديدرو الفرنسي (١٧١٣–١٧٨٤) في الموضوع الذي كتبه عن الشعر المسرحي سنة ١٧٥٨، وديدرو من أول من كتب مسرحيات جدية عائلية تناول فيها مشكلات الطبقة الوسطى، كما أشار إليه

الكاتب الفرنسي بومارشيه في بحثه عن المسرحية الجدية ١٧٦٧ وهو البحث الذي نصَّ فيه على أن المسرحية، أو الدرامة، مرآةً للحياة.

أما إن إبسن هو إمام المدرسة الواقعية في المسرح الحديث فذلك لأنه كان أقوى كتاب هذه المدرسة في أوروبا كلها.. أوروبا التي زلزلتها الثورة الفرنسية وأطاحت بالعروش وعهد النبلاء فيها، ثم جاء العصر الصناعي الذي خلق الطبقات البورجوازية التي حلت محل النبلاء والأشراف، وولدت في ظلها المسرحية العائلية التي وجدت في الفلسفة العقلية المتحررة من القيود، كما وجدت في الديمقراطية والإتجاهات الإشتراكية والسياسية المختلفة جوّاً مواتيّاً لم تلبث أن نمت فيه وترعرعت حتى أصبحت أهم الأنواع المسرحية كلها؛ وكما كانت الديمقراطية والإشتراكية سبباً في الإطاحة بسلطان الطبقات البورجوازية، كذلك كانت المسرحية الشعبية التي تعني بمشاكل السواد هي التي زحزحت المسرحية البورجوازية عن مكانتها، بل كادت أن تحل محل المأساة القديمة النبيلة الزاخرة برزايا الملوك والأمراء والقادة، كما تفردت عنها بإسمها المستقل أو «الدرامة الجدية» بمفهومها الحديث.

هذا، وقد بدأ إبسن سلسلة مسرحياته بطائفة من الروايات التي تجمع الصيغتين العاطفية (الرومنسية) والواقعية، ثم نظم رمزيتين خلطهما بالواقعية.. وقد ظل المذهب الرمزي يغازل خيال إبسن حتى بعد أن أقلع عن المسرحية الشعرية وفرغ للمجتمع يهاجمه ويغزوه بمسرحيائه النثرية الإجتماعية العظيمة، وهي المسرحيات التي كانت فتحاً جديداً في المسرح الأوروبي، والتي بدأت لوناً جديداً في المسرح العالمي بأسره تسمى بمسرحيات الأفكار، أو مسرحيات المشاكل الموضوعية التي تسلم أذهان المتفرجين والقراء للتفكير العميق وإعادة النظر في نُظم المجتمع وأوضاع الحياة، بل إعادة التفكير في

الموروثات الروحية بحذافيرها.. لقد شرع إبسن أسلحته الإنتقادية يمزق بها حجب الرياء عن وجه الفرد ووجه المجتمع، ساخراً سخريته اللاذعة بمعظم المثل التي كاد الناس يتخذونها آلهةً لهم تحل من نفوسهم محل الآلهة القديمة عند الأمم الوثنية.. ساخراً أيضاً بروح المساومة والوصولية وأنصاف الحلول التي يغضي بها المجتمع الحديث عن الجريمة والمجرمين، سامحاً لهم بالحياة بدلاً من إجتثاثهما والقضاء عليهما، منبهاً الأفراد، ولاسيما المستضعفين منهم، إلى وجوب الإستمساك بحقوقهم الإنسانية بوصفهم بشراً حتى لا يكونوا فرائس للرأسماليين والأقوياء وذوي النفوذ من أي لون. وبإختصار، لقد كان إبسن الصرخة الواقعية المدويّة التي أيقظت العالم كله للنظر في مشاكل العصر الحديث بجميع ألوانها: المادية والروحية والتربوية والسياسية، والمشاكل الناشئة من الصراع بين القديم والحديث في جميع مجالات الذهن البشري.. ولم يلبث إبسن أن فتن عشرات من رجال المسرح ونقاده في كل أمة من الأمم.. كما فتن عشرات من الفلاسفة والمصلحين في كل شعب من الشعوب، فأخذ تلاميذه الكثيرون يسيرون على دربه، ويكملون رسالته، ويتلافون عيوبه، ويصفون ما لم يصفه هو لكثير من العلل التي كان يشخصها ولا يقترح لها دواء.. وحسبه أن يكون من تلاميذه شو العظيم الخالد وجميع أبطال المذهب الواقعي في القرن العشرين من كل من أوروبا وأمريكا.

والكاتب الواقعي في المسرح لا ينقل الحياة الواقعية نقلاً حرفيّاً أو نقلاً فتوغرافيّاً كما يفعل الكاتب الطبيعي، بل هو يلخصها ويعطي جوهرها، بل هو يهذبها وبتناولها تناولاً فنيّاً كفيلاً بأن يؤدي رسالته في المسرحية التي يقدمها.. والمسرحية الواقعية لا يشترط أن تكون مسرحية تعليمية، أي موضوعة لغرض

تعليمي أو للتبشير بفكرة معينة، وإن كان المستحسن أن تكون كذلك، حتى لا تكون مجرد ترف ذهني أو متعة لتزجية الفراغ، كما هو الشأن في أكثر المسرحيات الرمزية والسريالية.. ولكن المكروه، بل غير الجدير بالمسرحية الواقعية، أن تكون بوقاً من أبواق الدعاية لنظامٍ معين، لأنها بذلك تجافي الفن وتدجل على الذهن وتمسخ حرية الفكر. وأجمل المسرحيات الواقعية ما كانت صادرة عن فكرة إنسانية تعود بالخير على عقول الناس وقلوبهم وأذواقهم وتزيدهم إنسانية وترهف فيهم مشاعرهم الفنية وتضاعف فيهم الإحساس بالجمال والحق والخير. وكلما كانت المسرحية الواقعية تطبيقاً أو عرضاً لمشكلة من مشاكل الحياة العملية أو نقداً لوضع من الأوضاع العامة العالمية كانت مسرحية ناجحة.. وفي هذا كان إبسن يتفوق على مقلديه من الواقعيين المحدثين الذين يتناولون في رواياتهم الأفكار التجريدية التي تغرق في فلسفتها المشكلة الحية.

المذهب الرمزي

ما هو الأدب الرمزي؟

الأدب الرمزي هو ذلك الأدب الذي يقرؤه القارئ العادي فلا يفهم منه إلا ظاهره، أما القارئ المتأمل فيفهم منه هذا الظاهر، ولكنه لا يقف عنده، بل هو لا يكاد يمضي في القطعة الأدبية الرمزية حتى يبهره ما تحت سطحها.. وما تحت هذا السطح لباب الأدب الرمزي، ومن أعاجيب هذا اللباب أنه يتخايل بصور مختلفة في ذهن القارئ المتأمل.. صور تتفاوت في مقدار ما فيها من الجمال والمعاني والأهداف.. والأعجب من هذا أن قارئاً متأملاً آخر قد تتخايل له صور جديدة غير التي مرت بذهنِ القارئ المتأمل الأول.. وهكذا.. وهذا هو الذي حدث عندما نظم إبسن قصيدته المسرحية الرمزية: «بيرجنت».. إنه لم يقصد مطلقاً أن تكون هذه القصيدة المسرحية رواية تمثيلية تظهر على خشبة المسرح.. بل هو قد ألفها للقراءة ولتنبيه شباب بلاده الكسلان المتراخي إلى عيوبه الخلقية والسلوكية، وإلى أنه يسلم روحه لأحلام الكسالى المتراخين في زمن إستيقظت فيه الأمم على صوت الثورة الصناعية الإشتراكية المدوي وما أحدثته الأفكار الفلسفية العقلية الجديدة من وعيٍ عام في كثير من أركان العالم. لكن إبسن سمع أن رجال المسرح الألماني يخرجون مسرحيته الرمزية «بيرجنت» فلم يملك إلا أن سافر إلى ألمانيا ليشهد ماذا يصنع هؤلاء الألمان في تلك القطعة التي يكاد إخراجها في المسرح يكون مستحيلاً.. فلما شهدها هناك راعه الإخراج، ثم راعه التمثيل.. لكن الذي راعه أكثر وملك عليه تفكيره هو أن هؤلاء الألمان قد

فسروا المسرحية تفسيراً رمزياً وخرَّجوا لها من المعاني ما لم يخطر للمؤلف على بال! وهذا هو الأدب الرمزي!

الأدب العربي والرمزية:

والأدب العربي من أغنى الآداب العالمية بالأدب الرمزي.. وكتبنا الدينية من أروع الكتب التي تزخر بأدبٍ رمزيٍّ لا نظير له.. وكتبنا الأدبية.. كألف ليلة ورسالة الغفران للمعري وحي بن يقظان والمقامات.. بها من الصور الرمزية ما سائل يعدُّ أدباً فذّاً في بابه.. كما أن أدب المتصوفة حافل هو أيضاً بالرموز.. وسيأتي ذلك في حديثنا عن المذهب الصوفي في المسرح.

والحركة الرمزية في الأدب الأوروبي الحديث حركةٌ نشأت في أواخر القرن التاسع عشر. ونشأت في فرنسا أول ما نشأت، وكان أبطالها رجالاً بعيدين عن المسرح وعلى رأسهم «مالارميه» و«ريمبود» و«فرلان» و«بودلير».. والذي حفزهم إلى حركتهم الرمزية هو الرد على رجال المذهبين الواقعي والطبيعي.. فقد أنكروا على هؤلاء إغترارهم بظواهر الطبيعة والواقع.. وأن الحقيقة لا تبدو في صورتها الصادقة الأصيلة إلا في أعماق الأشياء وليس تحت سطحها، وكانت طريقتهم في الكشف عن هذه الأعماق بالرمز والإيحاء والتلميح، وليس بالجهر والفضح والتصريح.. لأن الرمز والإيحاء والتلميح في نظرهم هي عوامل خلّاقة، تولد المعاني في ذهن القارئ والمتفرج.. في حين الجهر والفضح والتصريح من عوامل الهدم وتخريب الصور الفنية وتعويد الذهن، ذهن القارئ أو المتفرج، البلادة والإتكال على غيره في معرفة الأشياء، والوقوف به عند ظاهرها.. وقوفاً فقيراً خاطفاً.

ولهذا السبب حفلت آداب هؤلاء الرمزيين وقصائدهم بالألغاز

والمعميات وبالصور البيانية وألوان التشابيه والمجازات التمثيلية المعقدة تعقيداً يبلغ حد السخف في معظم الأحيان. ولعل إستعمال الصور الرمزية في القصة المسرحية أهون خطباً من إستعمالها في الشعر والأغراض الكتابية الأخرى، وقد يسيغ الذوق والذهن من تلك الصور الرمزية في القصة والمسرحية ما لا يستطيع أن يهضمه أو يسيغه في غير القصة والمسرحية من تلك الصور.

وكثيرون من الرمزيين الشعراء قوم ذوو أمزجة سوداوية مظلمة، وهم لا يرون للحياة رسالة ولا للعيش هدفاً ولا للدنيا قيمةً إلا ما يهتبلونه في ساعتهم التي هم فيها من لذة.. أيّاً كانت هذه اللذة.. ومعظمهم يطفئون سراج حياتهم بالسموم البيضاء والمخدرات السوداء والخمر بجميع ألوانها، وأعجب العجب أنهم يفخرون بهذا اللقب الوقح الذي يطلقونه على أنفسهم في كثير من التباهي والخيلاء.. لقب المنحطين.. الذي تسمى به من ذكرنا من رمزيي المدرسة الفرنسية في أول هذا الكلام.

ومعظم الرمزيين يرفضون الأدب الموضوعي، سواءٌ كان أدباً إجتماعياً أم أخلاقياً، وهم إنما يرمزون لمجرد الترف الذهني واللذة الفكرية المجردة، ومن ثمَّ كان مبدؤهم الذي يتشبثون به مبدأ: «الفن من أجل الفن» و«الصور الجمالية من أجل الصور الجمالية».

وقد خالفهم في ذلك كثيرون من الرمزيين المسرحيين، وفي مقدمتهم إبسن و ميترلنك وهاوبتمان وإدمون روستان وسودرمان وغيرهم.

رمزيات من إبسن:

يمتاز إبسن بإرتقاء الغريزة الفنية في معظم مسرحياته. وقد ذكرنا في

كلامنا عن المذهب الطبيعي أن معظم المسرحيين الطبيعيين قد تأثروا به فيما كتبوا، لكنك حينما تقرأ القليل مما كتبه إبسن مما له صلة بالمذهب الطبيعي، كمأساة الأشباح مثلاً، نلاحظ أن غريزة إبسن الفنية إرتفعت بهذه المأساة عن أوضار المذهب الطبيعي حتى جعلتها تحفةً فنيةً بالفعل.. ولولا أثر البيئة والوراثة في المسرحية لعددناها من أرقى مسرحيات إبسن الواقعية. ومثل هذا يقال عن مسرحياته الرمزية التي لا نستطيع أن نلخص منها تلخيصاً سريعاً بكل أسفٍ غير مسرحيتيه «براند» و «بيرجنت».. ففي هاتين المسرحيتين ، كما في جميع مسرحيات إبسن الرومنسية والواقعية التي لا تخلو كلها من العنصر الرمزي، نلاحظ نقاء غريزة الرجل الفنية، وشدة شغفه بتلخيص الإنسانية من أدرانها وإنارة السبيل أمامها لتبلغ حياة أنقى وتتبع فلسفة أخلاقية أرقى، وتتخلص من رذائلها الإجتماعية التي هي في الجملة رذائل أممية لا تختص بها أمة ولا شعب عن شعب.

براند:

ها نحن أولاء، فوق جبل عالٍ في شمال النرويج.. والريح ريح صر كما نقول نحن العرب إلا أن الماء لم يتجمد في البرك والأنهار بعد وإن يكن ماءً مثلوجاً شديد البرودة، والضباب منتشر حولنا حتى تكاد الرؤية أن تتعذر على أقوى الأبصار. وها نحن نرى القس براند يدلج في هذا الجو المعتم البارد، ومن ورائه فلاح نورويجي وإبنه.. إن القس ماضٍ في طريقه إلى حيث تقيم إبنة هذا الفلاح لكي يسمع منها إعترافها، ولكي يباركها قبل أن تموت، والفلاح نفسه هو الذي طلب هذا إلى القس براند.. لكن الفلاح لا يريد أن يتبع براند بحجة أنهما أمام نهرٍ ثلجيّ لم يتجمد ماؤه بعد.. والفلاح ينصح لبراند بألا يجازف بنفسه في هذا الجو العاصف الشديد الضباب حتى لا يسقط من

حالق ويفقد حياته.. وإلّا فمن أين للإنسان بحياة ثانية إذا فقد حياته التي لا يملك غيرها؟

وبراند على الرغم من نصيحة الرجل يأبى إلا أن يمضي ليتم رسالته.. وهو يسأل الرجل هل يرضى أن تلفظ إبنته روحها قبل أن تتخلص من خطاياها بسماع الغفران وتلقي البركة! ويجيبه الفلاح بأنه يسره أن تتم لإبنته جميع الشعائر الدينية قبل موتها ولو كلَّفه ذلك أن ينزل عن مائة تاج لو كان ملكاً.. بل يسره أن يتم ذلك ولو باع في سبيله داره التي تؤويه.. أما أن يكون ذلك ثمنه روحه التي بين جنبيه فذلك شيء آخر، ومسألةٌ فيها نظر.. فهو أبٌ لأولاد غير هذه البنت، وزوج الزوجة تنتظره.

ويشتد الجدل بين القس والفلاح.. وينتهر القس صاحبه ويأمره بالعودة إلى زوجته وحده.. لأنه رجلٌ لا يعرف الله، ولهذا فالله لا يعرفه!

ويجيبه الفلاح إنه لا شأن له بالله ولا بالقس في مثل هذا الجو الملبد بالغيوم، و فوق تلك المهاوي المهلكة، لأن زمن المعجزات إنتهي.. أيام أن كان المؤمنون يمشون فوق سطح الماء دون أن يغرقوا فيه.. ودون أن تبتل أقدامهم.

ويحاول الفلاح أن يثني عزم القس عن المضيّ في طريق الموت هذا، حتى لا يكون مسئولاً عنه أمام الحكومة.. لكن القس ينتزع نفسه من الرجل إنتزاعاً ويمضي في طريقه مهما كان فيها من خطر.. إنه يأبى إلا أن يقوم بواجبه الديني لهذه الفتاة المحتضرة ولو كلفه ذلك حياته!

وتنقشع الظلمة.. وتشرق الشمس.. ويرى براند فتى وفتاة يرفان فوق الجبال من بعيد وهما يتضاحكان ويأخذان في دعابة حلوة.. والفتي يدعو

الفتاة قائلاً: إنها فراشته الحلوة التي يصنع لها شبكةً ليصيدها بها.. وقبل أن تجيبه الفتاة إذا مما يسمعان القس براند يحذرهما حتى لا يقعا في الوهدة التي وراءهما.

ويطمئنه إينار –وهذا هو إسم الفتى– لأنه لا داعي إلى الخوف عليه وعلى فتاته.. وتقول آجنس **Ajnes** –وهذا هو إسم الفتاة– إن لعبتهما تستغرق حياتهما كلها، في حين يقول إينار: إنهما في طريق مشمسٍ طويل.. طويل.. لن ينتهي.. ولو سارا فيه مائة عام! وإنهما قد أقبلا من السماء ليلعبا ويمرحا.. حتى إذا إنتهى اللعب والمرح.. عادا إلى السماء من جديد!

ثم نعرف من حديث إينار أنه مصور فنان، يحمل عدة تصويره في حقيبة فوق ظهره.. وأنه يحمد الله القدير الذي وهبه فراشته آجنس تلك الفتاة الحبيبة زوجةٌ له.. تلك التي جاءت معه من الجنوب لتشرب من هواء الجبال ومن ألق الشمس وقطرات الندى لتتزود من عبق الراتنج.. «إن صوتاً ملهماً هو الذي يتولى زمامي.. قائلاً إذهب وأنشد نبع الجمال بين الغابات والأحراش، وبين المروج التي تفتحت فيها الأزاهير، هاتفةً في سويداء قلبك بصوتها العذب المصفى.. هناك.. هناك تحت سقف السموات التي تسبح فيها قطعان السحب.. حيث صورت آيةً فنيةً.. الآية ذات الخدين الموردين صبغتهما حمرة الخجل.. والعينين الضاحكتين، والإبتسامة التي تغني بالسعادة بين جوانحي!».

وتقول له آجنس: «إنك صورت، لكنك لم ترني! إنك في جرعةٍ عمياء واحدة حسوت كأس الحياة، ثم وقفت من جديد ذات صباح.. ساهماً حالماً.. وعصاك الجبلية في يدك.. وحقيبتك فوق ظهرك».

ويصف الفنان وزوجه كيف تزوجا، وكيف فرا من المحتفلين بقرانهما ليقرا في حضن الطبيعة.. هنا.. وليتخذا من ركن هذا الجبل معبداً لحبهما.. معبداً يكون كهنته أهل المرح والفرح.

ويريد براند أن ينطلق.. إلَّا أن إينار يتشبث به.. ثم يعرفه.. إنه براند زميله في الدراسة عهد الصبي! إنه هذا الشخص المنطوي على نفسه، العزوف عن اللعب والمشاركة في مباهج الحياة! إنه لم يتغير! إنه هو هو! إنه هذا المخلوق الجاد الصارم.. الذي زادته حرقة الكهنوت صرامةً وجهامةً.

ويسأله إينار عن وجهته فيقول: إنه ذاهب ليدفن الوثن.. الإله الذي يربطه الناس بتلك الأرض الفانية.. وظلوا عاكفين على عبادته ألف سنة.. لقد آن أن يدفن وتستريح الدنيا منه.

ويحسبه إينار مريضاً.. لكن براند يطمئنه، فهو سليمٌ معافى، وليس المريض إلا هذا الجيل الرخو الذي به حاجة ماسة إلى العلاج.. الجيل الذي يلهو ويلعب ويمرح، ويؤمن، لكنه يغض الطرف عن هذا «الواحد» الذي لبس تاج الشوك من أجل خلاصه.. لكن الجيل الرخو لا يجدّ كما كان يجدُّ لابس هذا التاج.. «إنك تستطيع أن تطرب وتمرح يا إينار.. فارقص.. أما إلى أين تنتهي رقصتك.. فهذا موضوعٌ آخر».

ويجيبه إينار: «إن النغمة التي يسمعها منه نغمةٌ على كل لسان اليوم.. وإن براند من هؤلاء الكهان المتزمتين، بل من أشدهم تزمتاً.. الكهان الذين يمسخون الحياة فيجعلونها وادياً للبكاء وللدموع.. وبودهم لو إستطاعوا أن يلبس الناس جميعاً أسمالاً من الخيش الخشن ويذهبوا وراءهم إلى دركات الجحيم الكبريتية!».

ويقول له براند إنه ليس واعظاً ولا خطيباً مشقشقاً، ولا كاهناً.. ولا يثرثر كما بثرثر الكهان.. بل هو لا يدري إن كان مسيحياً.. ولكن الذي يدريه هو أنه «رجل» وأنه يلمس بيده موضع الداء الوبيل الذي يعتصر ماء الحياة من أصلاب بلاده.

ويدهش إينار من قول صاحبه، ويقول إنه أول من زعم هذا في بلد إشتهر بنوه بالصلابة وقوة البنية من بين أهل الأرض جميعاً.

ويجيبه براند: «إن هذا كان جميلاً لو أنه حق.. إنما الصحيح أن أبناء الجيل ليسوا إلا عبيد شهواتهم.. أناس متقلبون لا يثبتون على حال.. يصورون إلههم إلهاً عبيطاً أبله واهي الإرادة.. يصورونه في الصورة التي تناسب زمانهم وشهواتهم.. يصورونه إلهاً لعبة يتصرفون فيه كما يشاءون.. وهم بذلك يفصلون بين الحياة والإيمان والعقيدة.. إنهم يصورونه إلهاً أصلع الرأس، وخط الشيب شعره، يغطي صلعته بطاقية صغيرة.. أما إلهه هو.. أما إله براند، فشيء آخر.. إنه عاصفة إذا كان إلهكم ريحاً.. سميع رحيم إذا كان إلهكم أصمَّ وقاسياً لا يرحم.. فياض بمشاعر الحب، إذا كان إلهكم بليداً لا يحب.. إنه إله قوي.. شاب مثل هرقل.. إذا كان إلهكم قد أصبح خرقاً ضعيفاً، في السبعين من عمره!».

ويسأله إينار إن كان هو الذي سيصلح فساد هذا الجيل؟ فيقول له براند: «نعم.. لأني ولدت لكي أعلن تلك الحرب.. ولكي أطب لهذا الجرح الذي لا ينفك يعتصر العافية من قلوب مواطنيه!».

وينصحه إينار بألا يطفيء عود الثقاب حتى يكون المصباح قد إشتعل.

ويجيبه براند: إن الذي يهدف إليه ليس شيئاً جديداً لم يكن موجوداً من

قبل، إنه يهدف إلى الحق الأبدي ويدعو إليه.. «إن الشرائع والكنائس تأتي وتروح.. وغايتها غاية غير غايتي.. إن كل ما هو مخلوقٌ له نهايته ولابد.. وهو يتغير ويتحول ويصيبه البلى، ويذهب ليحل غيره محله.. وليس بباقٍ إلّا شيءٌ واحدٌ.. هو الروح.. الروح التي إن ضلت مرة يستنقذها الفداء فتعود كما كانت.. وحينئذٍ يعود المجد لله وينتصر الإنسان، أبدع ما خلق الله.. يعود شاباً قوياً نقياً.. و...».

ولكن إينار قد ضاق ببراند فيؤذنه بالفراق.. وهنا يوصيه براند بأن يفصل بين النهار والغسق.. وليتذكر أن الحياة فن.. أليس إينار فناناً؟!

وتخلو الدنيا لإينار وآجنس من جديد، ولكن آجنس تبدو الآن متعبة.. لقد جاء هذا القس فقطع عليهما سعادتهما.. وها هو ذا إينار يحاول أن يرد إليها نشاطها، إلّا أنها تنظر في الأفق القريب فترى براند لايزال ماضياً في نجواه الروحية.. ثم إذا هو –أي براند– يرى فتاةً لطيفة في الخامسة عشرة، إسمها جرد **Gerd** وهي تقذف صقراً بحجارة في حجرها فيرجوها ألا تفعل.. ثم يسألها عن وجهتها فإذا هي وجهته أيضاً.. ويقول لها: إنهما يستطيعان أن يكونا رفقةً واحدةً، لكن الفتاة تقول له: إنها لا تستطيع أن تصعد أعلى مما فعلت.. فيقول لها إنهما قريبان من الكنيسة.. وتنظر جرد إلى الكنيسة فتقول: إنها كنيسةٌ حقيرة! فإذا سألها: «لماذا؟».. أجابته: «لأنها صغيرةٌ جداً!».. فيسألها براند: «وأين رأيت كنيسة أكبر من هذه؟».. ولكن الفتاة تستودعه لأنها إستطاعت أن تجد كنيسةً أكبر وأعظم.

وتتركه الفتاة وتتجه إلى أعلى صعداً.. فيسألها براند: «إن كان هذا هو طريق كنيستها.. أن تتجه إلى حيث تسقط من حالق».. وتقول له: «بل تعالَ أنت معي وسأريك كنيسةً بُنيت من الثلج والبرد!».

لقد كانت الفتاة تعني بركة من الثلج مغطاة من أعلى بما يشبه السقف من الثلج أيضاً.. بركة ليس فيها إلا الهلاك والموت.. ولقد حذرها براند من الذهاب ثمة.. لكنها تقول له: «إنما الهلاك هو.. هناك.. تحت.. وليس أعلى!». ثم تدعوه ليذهب معها حيث تتولى الهيارات الثلجية والعواصف الهوج غناء القداس بنفسها!

ويدرك براند أنه تلقاء فتاة محيرة.. فتاة من أهل هذا الجيل الضال الذي لابد له من هادٍ ولابد له مرشد.. لابد له من «براند» ينجيه من طاعون العصر.. وريح الفساد.. حتى يعود إلى حياة «الروح».

وتصعد الفتاة إلى أعلى.. ويهبط براند إلى أسفل.

ويصل براند إلى حيث يجلس عمدة القرية قريباً من كيستها وقد إزدحم من حوله القرويون الذين أصابتهم المجاعة وإجتاحهم الطاعون وتخطفهم الموت والمرض؛ ليكتالوا من القمح الذي راح العمدة يوزعه بالحساب والقسطاس، فإذا براند يعيرهم ويعنف عليهم، ويقول: إن الله سبحانه قد سلَّط عليهم الجوع والمرض ليبلوهم ويمتحنهم لأنهم لم يعودوا ينظرون إليه في عليائه بل إستولت المادة على قلوبهم وراحوا يتقلبون في وحل الخطيئة لاهين عن السماء، ولو عرفوا الله لأنقذهم وأعانهم ورد إليهم الأمل والقوة والروح.

ويكاد الشعب يسحق براند من شدة الغيظ لولا أن تأتي امرأةٌ من بعيد وهى تصرخ وتستغيث طالبةً أن يجد لها العمدة أحد القسس لمهمةٍ دينيةٍ عاجلة.. فإذا قال لها العمدة إنه لا يوجد هنا قساوسة، تقدم براند فذكر أنه الرجل المنشود وهنا تضرع إليه المرأة أن يصحبها عبر الخليج لأن أصغر أبنائها يجود بروحه من الجوع والمرض، وتخشى ألا يحضر وفاته قسيس

ليباركه وليفتح له أبواب السموات.

ويطلب براند زورقاً يعبر به الخليج، ولكن أصحاب الزوارق يحجمون جميعاً.. لأن العاصفة على أشدها، ومن يركب البحر الآن كالذي يلقى بيده إلى التهلكة.. وهنا يتقدم براند وينزل إلى أحد الزوارق قائلاً للملّاحين: إن ربهم يخشى هذه العاصفة ويجفل من ذلك البحر.. أما ربه هو.. فهو معه دائماً، أينما كان.. وأنى سار!

ويطلب براند من الملاحين أن يتقدم منهم ملّاحٌ واحد.. واحدٌ فقط.. ليعاونه في عبور الخليج.. لكنهم جميعاً يحجمون.. بل ينصحونه بالاً يخاطر بنفسه.. وعند ذلك يدعو براند المرأة التي جاءت تلتمس قساً لينقذ لها روح ولدها.. لكن!.. واعجبا!.. إن المرأة تجفل هي الأخرى.. وترفض أن تركب الزورق! إنها ترفض لأن لها أطفالاً آخرين ينتظرونها!

ويكون إينار الفنان هو وزوجته الجميلة –الفراشة– آجنس، بين القوم.. وتنظر آجنس إلى زوجها كالتي تستحثه إلى مساعدة براند.. وإينار يقول لها: إن براند رجلٌ صلب المراس قوي العزيمة ذو إرادة لا تنثني بالفعل.. وهنا تصبح آجنس ببراند، تقول: إن إينار سيذهب معه.

ولكن إينار لا يلبث أن يشحب وجهه ويطير لونه، قائلاً: «أنا!».

ثم يرفض إينار كما رفض الآخرون.. وهو يرفض لأنه لا يزال شاباً وفي ميعة الشباب.. إنه لا يجسر!

وهنا تتجهم آجنس.. ويبدو في وجهها السخط على زوجها، وتقول له: «الآن.. يفصل بيني وبينك بحر لا نهاية له».

ثم تهتف الفتاة ببراند: «أيها القس.. أنا آتي معك!».

ولا تكاد النسوة يسمعنها تقول هذا ورأينها ذاهبة إلى الزورق حتى يهلعن، ويطلبن لها الرحمة والرعاية من الرب!

وتركب آجنس.. ويسأل براند المرأة عن البيت الذي يحتضر فيه صغيرها فتذكر له أنه هناك.. وراء ذلك الرأس البارز في الشاطئ الآخر.

ويدفع براند الزورق في الموج المصطخب.. وهنا يصيح إينار الفنان بآجنس كالذي يخيفها وينذرها:

«آجنس.. تذكري أمك ولا ابنة لها!»

ولكن آجنس تقول له مستهزئة به:

«إينار: تذكر أننا هنا، ثلاثة فوق الزورق!».

إنها تقصد أن الله ثالثهما!

ويقف القوم عند الشاطئ ينظرون إلى صراع الرجل والمرأة وسط العاصفة، والأمواج والرياح والطبيعة كلها ببرقها ورعدها وأسرارها تناوش الزورق من كل مكان.. ولا يملك بعضهم إلا أن يعجب ببسالة براند وقوة إيمانه.. وإرادته الحديدية الجبارة التي لا تنثني! ويصيح بعضهم:

«وأخيراً.. وجدنا لنا قسيساً.. قسيساً مثالياً.. نقياً طاهراً!».

وبعد أيام نرى هؤلاء المعجبين وقد عبروا الخليج في يوم هادئ.. وإتجهوا إلى حيث نجد براند أمام كوخ المريض وإلى جانبه آجنس.. هو يرسل نجوياته الخصبة الممتلئة بالحكمة.

إنهم جاءوا يلتمسون من براند أن يكون قسيس كنيستهم التي مضى عليها زمن وهي لا قسيس لها.. ولكن براند يذكرهم بما كان من خوفهم وجبنهم.. ثم هو يعتذر لهم.. لأن هذا ليس من عمله.. إنما عمله أكبر من أن يكون قسيساً في أبرشية! إن أبرشيته في الدنيا بأسرها.. آذان البشر جميعاً.. إذ: «من ذا الذي يحبس نفسه في كهف في حين جنبات المروج تهتز بكل أخضر يانع؟.. ومن ذا الذي يحرث الأرض الصخرية اليباب، في حين أمامه حقول بور صالحة للحرث؟ ومن ذا الذي يزرع الصخر طالباً المزيد من الخير في حين ثمره ناضج فوق شجره؟ ومن ذا الذي يشغل روحه بالتوافه التي تصيبها بالبرد والصدأ في حين نفسه عامرةً بالآمال الدافئة المجنحة».

ويقول له الرجل: إن عمله الذي قام به كان أفصح من بيانه.

يأبى براند أن يكون قسيساً للقوم.. لأنهم يضنون بأرواحهم حيث يجب ألا يبخل أحدٌ بروحه!

ويتجه براند إلى حيث جلست آجنس في الزورق تنظر في ملكوت الأرض والبحر والسماء.. فإذا سألها براند عما تفكر فيه، قالت: إنها تفكر في العمل العظيم.. في الرسالة الهائلة التي يوشك براند أن يقوم بها.

ثم يفاجأ براند بقدوم والدته نحوه وهي تحت الخطى.. لقد قيل لها: إن إبنها جازف بحياته وسط البحر في العاصفة فجاءت مسرعة لتطمئن عليه، وإن لم تره من زمن طويل.

وتبتهج أم براند إذ تراه يخير، ثم توصيه بأن يحافظ على حياته ولا يخاطر بها.. فيسألها: «ألهذا فقط أتيت؟ وهل هذه هي النصيحة التي أقبلت تسدينها إليّ!»، وتدهش والدته.. وتقول له: إنها قد وهبته الحياة لكي يحافظ

عليها.. لا لكي يعرضها للمخاطر في مثل ذلك اليوم العاصف، وفي هذا البحر المضطرب.. ثم هو آخر من بقي على قيد الحياة من أبنائها، وواجبه أن يبقى ليأتي لها بذرية تبقي للأسرة كيانها.. وهي توصيه بألا ينسى أنه وارثها.. ثم تقدم إليه بياناً بميراثها الذي سوف نتركه له.. لكن براند يصارحها بقوله: إنه لم يكن لها معظم حياته إبناً، كما لم تكن له معظم تلك الحياة أماً. وتذهل أمه لهذا الجواب.. لكنها تتمالك.. ثم تقول له: إن هذا لا يهم.. إنما الذي يهمها هو أن يبقى هذا المال للعائلة.

ويسألها براند: «وماذا لو آل المال إليّ، فإذا أنا أبدده وأبعثره!».

وتسأله أمه: «تبعثر المال الذي إنحنى ظهري، وإبيّض شعري، في حمله والحرص عليه؟ من أين لك هذه الأفكار؟».

ويحدجها براند بنظرةٍ قاتلةٍ ويقول لها: من ذكرى قديمة لعلك لم تنسها.. أتذكرين ليلة أن توفي والدي.. وكان وهو مسجى فوق فراش الموت ممسكاً بالكتاب المقدس، وأضواء الشموع منسكبةً فوق وجهه؟ لقد رأيتك إذ أنا طفل صغير تنسرقين في سكون الليل إلى غرفته، فإختبأت في ركن لا تريننى منه.. فرأيتك تنحنين على رأس أبي، ثم تدسين يدك في صدره.. ثم تخرجين منه أكياس نقوده.. وكنت تعدين ما في كل منها كيساً بعد كيس.. والحقد والطمع يشتعلان في نفسك، وتقولين كلما فرغت من كل كيس: أهذا فقط؟ ثم تدسين يدك ثانيةً وثالثةً ورابعةً.. حتى إذا فرغت من هذا كله.. غير مبالية بالأب الميت.. زوجك.. ذهبت لتخبئي المال؟ الذي لم يكن كله مالك! أتذكرين؟

أمي! أنت أمي؟! لقد حصلت على المال، لكنك دفعت ثمناً فادحاً..

لقد خسرتني أيتها الأم.. لقد بعت نفسك بثمنٍ بخس!».

وتقص عليه أمه قصة زواجها من أبيه.. قائلةً إن أباها أرغمها على الزواج من والد براند وهي لا تحبه.. لقد كان رجلاً فانياً.. لقد كانت حياتها معه حطاماً.. على أنها بحسبها أن ولدت له قسيساً مقابل خطاياها!

ويسألها براند عما تركت خلفها من ديون وهي في شيخوخة العمر، وقبرها على قيد خطوات منها.. ماذا إنتوت أن تفعل في شأنها؟ فإذا قالت أمه: إنها ليست مدينة لأحد بأي دين، قال لها: إنها مدينة لله.. لقد أتلفت وديعته التي إستودعها الله بين جنبيها.. لقد لطخت روحها وهي بضعة من الله، ودنستها بدنس التراب وشهوة المال.. إنه ينصح لها بأن تسدد دينها بالتخلي عما يغمسها في الطين.. تنزل عن أموالها لمن يستحقونها وأن تتوب إلى الله بارئها وهو يعدها إذا فعلت أن يلبي أول كلمة منها حينما يحضرها فيقف إلى جانبها.

وترفض أمه أن تتخلى عن مالها!

وتنصرف والدته لتعود إلى دارها.. إلى مالها.. وينصرف براند نحو آجنس فيتحدثان حديثاً قصيراً حكيماً علوياً، ثم يفد عليهما إينار –الفنان– يطالب براند بأن يرد عليه ما سلبه.. فيشير إلى آجنس قائلاً: «ها هي ذي فسلها» ويكلم إينار آجنس.. فترفض أن تعود معه «لأن بحراً عظيماً عميقاً أصبح يفصل بيننا» ثم هي لم تعد تطيق أن تفترق عن أستاذها وصديقها وأخيها.. براند!

وهنا يتقدم منها براند، وقد عرف معنى ما تقول.. يتقدم إليها ليحذرها مما هي مقدمة عليه.. لأن براند، ليس حوله إلا المتاعب والمهلكات.. لكن

آجنس تطمئنه.. لأن شيئاً في الدنيا من المهالك لم يعد يخيفها.

ويسألها براند إن كانت تعرف مبدأه.. وبالأحرى.. شريعته؟ إن مبدأه هو: الكل.. أو لا شيء! إنه الإرادة التي لا تفرغ من شيء ولا تنثني أمام شيء.. الإرادة التي تستهزيء بالموت مهما كان مرّاً مؤلماً!

وينصحها إينار بأن تترك هذا القس المتعصب المعتوه، وألا تفضل الظلام على النور.. والأحزان على المسرات.. والموت على الحياة.

ولا تجيبه آجنس.. لقد إختارت بالفعل.. وها هي ذي تنحاز إلى ناحية براند.

وتمضي على هذه الأحداث ثلاث سنوات.. ثم نجد أنفسنا أمام حديقة مغيرة أمام بيت الراعي.. القس براند.. الذي تزوج آجنس ورزق منها غلاماً هو زينة حياتهما.. والقس جالس في الحديقة، ومتجه بنظره نحو الخليج.. نحو هذا الفيورد من الفيوردات النرويجية الذي يفصل بينه وبين والدته.. لقد حدثه قلبه الآن أن حينها قد حان، وهو ينتظر منها أن تدعوه إليها برسالة لكي يكون بجانبها إذ تجود بروحها.. وهو يقول هذا لآجنس، فلا تكاد تسمعه حتى تحثه على الذهاب إلى والدته من فوره، فإذا إعتذر لها بأشياء لم تقتنع بصحتها، إتهمته في لطف بأنه يعنف على الناس أحياناً، ويأخذهم بقانونه الصارم، ويطالبهم بالتجرد التام من كل عيب، والإستعلاء على كل خطيئة.. وهنا يريد وجه القس، ويُدافع عن نفسه بأن قانونه لا يعني إلا أن يبرأ الناس من قبول أي دنسٍ في ذمتهم، وأن يعفوا على الإغماض في الحق وهم على ذلك قادرون، وألا يقبلوا أنصاف الحلول والتسويات الباطلة التي توقعهم في نصف الحرام وهم يشعرون بأن نصف حقهم قد ضاع ونصف الباطل قد تحقق وهم عنه

راضون.. وقانونه يدعو كذلك إلى إحقاق الحق بالعمل، وليس بالكلام فحسب، وإلا كان الكلام نفاقاً، والحياة مساومة.. وهذا في رأي براند هو داء الجيل الحديث العضال.

وإذا قالت آجنس: «إن المريضة أمك».. قال لها: «لكنها ليست إلهي الذي تنصب لعنته على من يسجدون للأصنام التي يصنعونها من المادة.. إسمعي يا آجنس.. إننا إذا أحببنا وجب أن يكون حبنا كحب الله، وإلا لم يكن حبنا حباً.. أتذكرين حينما تضرع المسيح إلى الله أن يجنبه كأس الموت؟ هل سمع الله من حبيبه؟ كلا.. لقد شاء أن يتجرع حبيبه تلك الكأس كما يتجرعها الآخرون.. وذلك لحكمةٍ عليا يعرفها ونعرفها جميعاً.. ولم يكن الله قاسياً ولا متحجر القلب حينئذٍ.. ولا عاجزاً عن تلبية توسلات حبيبه.. إن الحق يجب أن يكون حقاً كاملاً غير منقوص ولا مشوب، وإلّا لم يكن حقاً مطلقاً.. ملعونون أولئك الذي يخلطون عملاً صالحاً وعملاً باطلاً فيجمعون بين الحلال والحق، والحرام والباطل، وهم يعملون! ما قيمة الطعام الفاخر إذا كان فيه حبةٌ واحدة من السم القاتل؟!».

وهكذا يكبر براند من جديد في عيني زوجته، فتلقي بنفسها في حضنه، مؤكدةً أنها سوف تتبعه أينما مضى ولو شق بها ثلوج الشمال وهياراته جميعاً.

ويحضر إليهما طبيب صديق ليسأل عنهما، وليقول إنه آتٍ عبر الخليج من عند والدة براند.. ويعجب الطبيب كيف أن القس الذي يعني بإصلاح أحوال النفوس والأرواح ينسى نفسه وروحه بعدم زيارة والدته المريضة! ويعجب الطبيب أيضاً من إطاقة آجنس العيش مع هذا القس!

ويشتبك معه براند في حديثٍ طويلٍ عن الحب والواجب، فيتركه الطبيب

الذي لم يفهمه، وينصرف.

ويحضر رسول من عند والدة براند يقول له: إنها أرسلته إليه تطلب إليه الحضور لكي يمنحها السر المقدس وله نصف ما تملك! وقد جاء الرسول على جناح السرعة حتى يعود ببراند إلى أمه المحتضرة.

ويفاجىء براند رسول والدته بقوله: «إذهب فقل إنه لن يحضر إلّا أن تتنازل عن الثروة كلها، لأنه وإن يكن إبنها لا يعرف النفاق أو المساومة ولا يتعامل بهما.. سواء مع والدته أو مع الناس.. إن الناس لا يزالون يعبدون عجل الذهب مشقوقاً نصفين.. ولاتزال لهم: عينٌ في الجنة.. وعينٌ في النار!».

ويدهش الرسول.. وينظر إلى القس براند ويقول: «أيها الرجل، إن الله نفسه أقل بطشاً وقسوةً منك!».

وينصرف بما قال براند إلى أمه! لكنه لا يلبث أن يعود ومعه رسول آخر أتى ليقول: إن أمه تعرض تسعة أعشار ما تملك لتنال السر المقدس من ولدها القسيس.. لكن براند لا يجيب بغير ما أجاب المرة الأولى، على الرغم من محاولة الرسولين إلانة قلبه على أمه المحتضرة.

فيذهل الرجلان.. وينظران إلى براند.. براند الصخر.. وينصرفان!

وهنا.. تنظر إليه آجنس ثم ترتمي في ذراعيه، وهي تقول:

«إني لأرتعد يا براند حينما أراك أحياناً وأنت تلتهب كالسيف في يد الله العليّ!».

ولا يمضي غير قليل حتى يحضر العمدة بنفسه.. لقد أتى ليقول لبراند:

إن أمه هامة اليوم أو غداً.. إنها موشكة أن تسلم آخر أنفاسها.. تاركةً لبراند جميع ما تملك، وإنَّ على براند أن يُسارع إلى وضع يده على تلك الثروة الهائلة، والأملاك الواسعة، المنتشرة في كل فجٍ، لأنه بما عرف عنه مما بلغه من تحنثه، وترفعه عن قبول شيء من ثروة والدته، سيخلق المشاكل للعمدة بما يثيره بين الوارثين الجدد والطامعين في مال والدته من عداوات وإحن. ويبدي للعمدة في محاوراته مع براند لباقة رجال الدنيا وعالم الأعمال ودهاقين السياسة، إلا أن براند يكون في وادٍ، ويكون العمدة في وادٍ آخر.. إن براند يظل محلقاً في عالم المثل العليا.. في حين العمدة يحاول أن يجعله يأخذ من هذا وذاك.. أن يغضي على قليل من الشر في سبيل الوصول إلى كثير من الخير.. إنه يحاول أن يجعله يتقبل الدنيا على علاتها وأن يلاين الناس ويحايلهم حتى يدخلوا فيما يدعوهم إليه، ولكن براند يظل حيث هو.. لا يتزعزع ولا يقترب خطوةً مما يدعوه العمدة إليه.. إنه يصارح الرجل بأن الله قد هيّأه لكي يوقظ قومه مما هم سادرون فيه من رذائلهم التي تنخر أرواحهم وتقضي على إرادتهم، وما قادهم إليه زعماؤهم وذوو الحول والطول فيهم من وبالٍ. فإذا سأله العمدة عن الطريقة التي إختارها لإنقاذهم من تلك الرذائل، قال له براند: بمحاربتها! وهنا يبتسم العمدة، ويقول له: «أبشر إذن بأنك أول من يخر صريعاً في تلك الحرب». ويرى الرجل أن يلجأ إلى الحزم في موقفه مع براند فيصارحه بأنه من يوم أن ظهر في الناس بتلك الدعوة وهو مثير فتنة وداعٍ إلى تفرقة ونافخ في نار.. ثم يقترح العمدة أن يدع تلك الديار القليلة بأهلها المحصورة في أرضها ويذهب إلى الجنوب.. إلى المدن الكبيرة ليجد أناساً كثيرين بيشر بينهم بأفكاره.. إلّا أن براند يقول له: إنه لن يبرح هذه القرية.. وإنه لاصق بها حتى ينتصر حقه على باطل غيره.. ويسأله العمدة عما إذا كان معه من يعتمد عليهم في نصرة هذا الحق؟ ويقول له براند: إن معه

كثيرين.. فينظر إليه العمدة قائلاً: «ليكن.. ولكن الكثرة الكاثرة معي».

ويتركه وينصرف.

ويعود الطبيب ليقول لبراند: إن أمه قد لفظت آخر أنفاسها دون أن تتوب.. لفظتها وهي متمسكةً بحطام هذه الدنيا، لم تزد على أن قالت: «إن يد الله كانت أرحم بها وهي تعاني سكرات الموت من يد إبنها!»؛ وهنا لا يملك براند إلا أن يسقط في كرسيه وهو يأسف لما يخدع به الناس أنفسهم من رحمة الله بعد حياة كلها خطيئة.

ويحمى الجدل بين الطبيب وبين براند حول تلك الصرامة التي تقطر بها دعوة القس فيعود براند إلى تذكيرنا بموقف الله القدير الرحيم من حبيبه المسيح وهو يضرع إليه أن يجنبه كأس الردى.. وأن الله في عدم إستجابته دعاء حبيبه كان أرحم به وبالبشرية منه لو كان إستجاب لها!

وفيما هما يتناقشان إذا آجنس تخرج مذعورة وهي تدعو الطبيب لعيادة ولدها الصغير آلف **Alf** الذي أصابه المرض منذ أيام.. إنه الآن يسعل.. وكأنه مشف على الموت.. ويذعر براند.. ويدخل الطبيب مسرعاً لعيادة الطفل.. ونرى براند يضرع إلى الله أن يرحم الطفل.. وإن كان مستعداً أن يقبل إمتحان الله الذي أُمتِحن به إبراهيم حين أمره بذبح ولده البكر.. ولكن الطبيب يخرج ليشير على براند بضرورة الرحلة إلى الجنوب.. حيث الدفء والشمس.. إذا أراد إنقاذ ولده من براثن الموت.

ونرى الهلع يستولي على نفس براند، ولا يرى مانعاً من الإستجابة إلى ما أشار به الطبيب؛ ثم هو يهتف بآجنس أن تلف الطفل وتعنى به.. فقد قرر الرحيل.. وهنا ينظر إليه الطبيب ساخراً مستهزئاً.. لأن براند –النبي– قد نسي

مثله الأعلى بتلك السرعة، وذلك لأن الأمر هذه المرة ليس متصلاً بوالدته.. لكنه متصل بإبنه وفلذة كبده.

ومع ذلك لا يخزى براند! ويترك الطبيب يمضي ناقماً متغيّراً!

لكن رجلاً يأتي مسرعاً إلى براند ليقول له: إن العمدة أشاع في القرية أن براند قد إعتزم الرحيل بعد أن أصبح وارثاً وذا مال.. براند الذي كان يدعي النزاهة، ويبشر بين الناس بمبادئه العليا ويدعوهم إلى تخليص أرواحهم من أدران المادة!

ويسأل براند: «وماذا إذا كان هذا صحيحاً؟».

ولا يكاد الرجل يسمع ذلك حتى يحملق في براند ذاهلاً، ثم يقول له:

«إذن لقد كذبت علينا.. أنت الذي طالما دعوتنا إلى تعاليمك، واعداً أنك لن تتركنا حتى ينتصر خيرك على شرور الناس، وأنك لن تستسلم حتى تشتعل نارك في صدور الناس جميعاً.. كيف؟ كيف وقد إنتشلتني من الأعماق.. ورجوت أن تعلمني الكتاب وتهديني إلى الحكمة وتنقذ روحي؟! كيف؟! أرجو ألا أرى كاهني وهو يهجرني ويهجر الله.. ويتخلي عنا جميعاً!».

ثم يخرج الرجل.. ولا يكاد حتى ترى الفتاة جرد.. تلك التي كانت تطارد الصقر بين الثلوج.. لقد جاءت لتعيّر القسيس هي الأخرى.. القسيس الذي أراد أن يفر من ميدان كفاحه لأن إبنه مريض.. القسيس الذي يؤثر سلامة ولده على سلامة أرواح الشعب.. القسيس الذي يضحي بمثله العليا.

وجرد تقول هذا كله.. ولكن في رموز وكلمات تشبه الأحلام.. أو هذيان النيام.. وتذهب جرد.. وتجيء آجنس حاملةً إبنها لكي تبدأ هي وزوجها

الرحلة فراراً من الموت الذي يرفرف على الطفل.. ولكن..

إن براند يذكر أنه كان قسّاً.. ونبيّاً.. قبل أن يكون أباً.. إنه يذكر آجنس بأن إبراهيم لم يرفض ما أمره به من الفداء.. وهو لذلك يعرض الأمر على زوجته التي تترك له الأمر.. فيشير إلى باب الدار.. فتدخل المسكينة .. المؤمنة بولدها.

أما براند.. فينظر إليها ويسكب دموعه.. وينتحب، وينادي:

«ربي.. يا إله السموات.. أنر لي الطريق!».

ويحول الحول.. ويحل عيد الميلاد.. ونرى براند وقد عاد بأعواد من النبات ليجعل منها شجرة العيد.. وتتلقاها منه آجنس لتهيئها.. ولتضعها على..

وأسفاه! على قبر إبنها آلف، الذي كان في مثل ذلك اليوم من العام الماضي زينة وبهجة العين ومنية الفؤاد!

وتبكي آجنس لهذه الذكرى الحزينة المشجية.. ولكن براند يواسيها.. ويذكرها بأن آلف ليس ميتاً.. إنما حي في السموات.. في جوار الله الذي إختاره.

يقول هذا.. وعيناه مغرورقتان بالدموع مع ذاك!

إنه يذكر لها أن هذا الفداء قربه من الله، وجعله يراه.. أقرب مما كان يراه من قبل.. ثم هو يراه أباً رحيماً.. أكثر مما يراه رباً قوياً عظيماً.. وأنه يراه من خلال روح آجنس التي ساقها الله إليه لتكلمه.. ولتنفخ فيه من روحها شجاعةً وإقداماً.. ولتهديه مرتين.. مرة حينما آثرت عليه حبيبها إينار.. ومرة

حينما وقفت زوجة إبراهيم في محنة الفداء.

ويضرع إليها براند أن تظل إلى جانبه تعينه وتشد من أزره «لكي تصبح كنيستنا التي يعيرنا الناس بأنها صغيرة وحقيرة أعظم الكنائس وأكبرها» فالطريق وإن كان طويلاً وشاقاً إلا أن الهدف هو أعظم الأهداف وأسماها:

«وهل أنا إلا صوت الله يا آجنس؟».

وتنتعش آجنس.. وتعاهده من جديد.. وتوصيه بأن يبني كنيسته العظمى، ثم تدخل الدار لأعمال بيتها. ويدعو لها براند بأن يكون الله في عونها، وأن يمدها بروحٍ من عنده.

ثم يحضر العمدة فجأة.

يحضر هذه المرة متخذاً وجهاً جديداً بعد أن رأى أغلبية أهل القرية تنقاد للقس براند.. يحضر لكي يساوم القس على أن يكون في خدمته وطوع أمره.. ولكن لكي ينتهي هذا كله إلى فائدة العمدة المادية.. إنه يريد أن يسترد سلطانه الضائع وجاهه المفقود، وذلك بإظهار إنصياعه لبراند وخالص ولائه لما يدعو الناس إليه من البرهنة على صدق إيمانهم بالأعمال وليس بالأقوال.. وهو لهذا يساوم القس ويغريه بأن يؤيد دعوة الناس إلى التبرع لبناء ملجأ للفقراء، ومستشفى للأمراض العفنة وما إلى ذلك من المظاهر التي توهم الناس بأن دعوة براند قد أخذت طريقها العملي.. على أن يكون العمدة هو المشرف على ذلك المشروع كله، وأن يفرغ براند للدعوة الروحية الخالصة التي تمهد للعمدة طريقه إلى النجاح.. فإذا ذكر القس أن الملاجئ والمستشفيات ليست السبيل إلى هداية الضالين وردهم إلى الجادة، قال العمدة: لا بأس من إنشاء سجن كبير للعصاة ولمن لا يريد أن يهتدي.. ولكن

براند يقول له: إن السجن لا يجدي في هذا السبيل شيئاً، وخير منه أن ينشئ كنيسة كبيرة يكون لها أثرها الفعَّال في نفوس المؤمنين بدلاً من كنيسته الصغيرة تلك.. ويجيبه العمدة متعجباً: وما نفع الكنيسة الكبيرة وهو لم ير الكنيسة الصغيرة ممتلئة قط بالمصلين؟ لكنه يسرع إلى الموافقة على بناء الكنيسة الكبيرة حينما يدرك أن أثرها في النفوس يكون أقوى.. ومن ثمة يزداد سلطانه على أهل القرية ويزداد خيره تبعاً لذلك.. فإذا سخر منه براند وسأله عما إذا كان قد جاء ليشتريه من أجل هذه المغانم التي يحلم بها.. ولم يضق الرجل ذرعاً.. بل صارحه بأن من حسن السياسة أن تلتقي وجهات النظر المختلفة في منتصف الطريق ما دام المقصود هو المنفعة العامة .. إلّا أن براند يزداد سخريةً بالرجل ويفضح له مشروعاته ويفهمه أنه يريد أن يبني نفوساً ويعمر أرواحاً وليس يريد أن يبني ملاجئ ومستشفيات ويستولي على ما في جيوب الناس، وهنا لا يرى العمدة إلا أن يكشف لهذا القس العنيد الشاب سراً هائلاً لابد أن يزلزل كيانه ويجعله يلين ويسترخي.. إنه يقول له: إن بالقرية عصابةٌ من المجرمين الأشرار يكادون يكونون للقس إخوة.. «وإنهم مدينون بوجودهم في هذه الحياة لمن كانت زوجة أبيك.. إلّا أنهم ذرية لوالد آخر من أم غير أمك!». ثم يسأله هل يستطيع أن يفسر تلك الأحجية؟ إنها أحجيةٌ سهلة.. فالناس يروون قصة عجيبة عن غلامٍ صغيرٍ فقير، بل شديد الفقر، جاء يوماً يتحبب إلى السيدة والدتك التي كانت صبيةً ذات مالٍ وجمال.. لكنها أشارت على الفتى المغفل بالذهاب إلى أريحا في (فلسطين) حيث تزوج هناك إحدى حمائم الشرق التي أنجب منها أطفالاً كثيرين منهم تلك الفتاة المجنونة .. جرد! وهكذا كانت تلك المرأة التي كانت زوجة أبيك سبباً في وجود هؤلاء البله والمجانين والمساكين.. وهكذا صور الرجل لرائد أباه رجلاً ذا ماضٍ.. كما صور له أمه إمرأةً ذات مغامرات!

ويتركه وينصرف وهو يقول إنه ذاهب لكي يتجسس على تلك الذرية النجسة والزج بها في غياهب السجن!

وتظلم الدنيا في عيني براند.

ويصبح بزوجته آجنس أن تجيئه بنورٍ.. ضياء!

وتخرج إليه آجنس بشموع عيد الميلاد.. لكنها لا تلبث أن تذكر أن آلف.. إبنها الحبيب المتوفى.. كان في مثل ذلك اليوم من العام الماضي سعيداً بتلك الليلة من عيد الميلاد.. فرحاً في طفولته السعيدة بتلك الشموع.. فتبكي المرأة الأم.. وتذهب إلى الصوان الذي يضم ملابس الوليد العزيز فتنثر ملابسه.. وتأخذ في مناجاة كل قطعة منها بعباراتٍ تفتت الأكباد.

ولكن براند –المحزون أيضاً– ينبهها إلى أنها تعود فتعبد إلهاً صنماً.. وأنها تنسى رب السموات الذي خلق جنةً لآلف ولغيره من الأطفال الذين توفوا في سنٍ مثل سنه.. وأنهم يلعبون هناك الآن ويمرحون.. ويحيون عيد الميلاد.

وتهدأ نفس آجنس.. أو تتظاهر بالهدوء.. وبالتوبة.

ثم تطرق بابهما إمرأة فقيرة ومعها إبنةٌ صغيرة ترتعد من البرد.. طالبةً كساءً، وهنا.. يشير عليها براند أن تهبها ملابس آلف.

وتقسم آجنس الملابس قسمين.. فتعطي المرأة نصفاً.. وتبقي لنفسها من ذكرى آلف نصفاً آخر.. ولكن براند يغضب.. ويقول لها بل لابد من التخلي عن النصف الآخر من الصنم! (الكل.. أو لا شيء!).

ولا تملك آجنس إلا أن تقدم للمرأة ما بقي من ملابس آلف.. ولا تكاد

تفعل حتى تشعر بالنور يملأ قلبها.. وبالسماء تتفتح لها أبواباً.. لقد إنتصرت على نفسها وعلى أحزانها.. وآمنت بزوجها!

ويمضي على ذلك عام أو نصف عام.. ونكون أمام الكنيسة الجديدة التي شادها براند بجوار التهر.. ونرى كاتب الأبرشية منهمكاً في تعليق ضفائر النبات وأفواف الزهور قبيل شروق الشمس إستعداداً للإحتفال بتدشين الكنيسة.. ثم لا تلبث أن ترى ناظر المدرسة يشاركه في عمله.. كما لا نلبث أن نسمع حواراً طويلاً بين هذين الرجلين نعرف منه أن آجنس القديسة قد ماتت.. بعد أن أضناها الحزن على ولدها.. كما تعلم منه أيضاً أن الشعب وبراند قد أصبحا في جانب، ورجال الدين وأهل السلطان القديم ومن يلف لفهم من أمثال ناظر المدرسة وأشباهه في جانبٍ آخر.. إنهم يسخرون من براند ومن تعاليم براند ويسخطون على أيامه التي إمتلأت بالمشاحنات والخصومات.. من أجل.. لا شيء، أو قل من أجل مواعيد يبذلها براند، ومن أجل أمانٍ ضخمةٍ يمني بها الناس مدعياً أنه إنما يبني أرواحهم.. وهي لا تتحقق أبداً.

وينقطع الحديث بين الرجلين على نغمة أورجن آتية مع نسيم الصباح من غرفة براند الذي لم ينم ليلة أمس بطولها، لأنه كان يبكي زوجته وولده.. كما يقول لنا الكاتب، ويبث أنينه وحزنه للأورجن!

إن الصباح يطلع.. والجماهير تقبل أفواجاً أفواجاً كأنها في يوم إنتخابات عامة لإنتخاب إله جديد!

ويخرج الناظر.. ويبتعد عنا الكاتب.. ثم لا تلبث أن ترى براند خارجاً من خلوته حزيناً مهموماً.. ضيق النفس، ممتلئ الصدر بالحرج.. إن موسيقاه

كانت صلاة لا يريد ربه أن يتقبلها.. ولا يستمع إليها.. من حنقه على براند! فلماذا؟ لقد هدم الكنيسة القديمة الصغيرة، وبنى هذه الكنيسة الجديدة الكبيرة.. فيا ترى؟ هل هذا هو بيت الله الذي كان يحلم به براند ويريده؟.. وهل هذا هو المعبد العظيم الضخم الذي كان يصبو إلى إنشائه؟ إن الناس يقبلون من كل صوب ليحتفلوا برسامة الكنيسة، والزينات تتألق في كل مكان.. والجميع ينتظرون نبيهم الجديد.. الذي نقشوا إسمه بالذهب على باب الكنيسة: «فيا إلهي أمدني بالنور.. أو إقذف بي في بطن الثرى! ألا ليتني مِت قبل هذا وذهبت إلى حيث لا يراني أحد!».

ثم يصل العمدة في أبهى حلةٍ وأفخم زينة، وجهه طافحٌ بالبشر فيحيي القس ويسأله إن كان بخيرٍ كما يرجو.. ولا سيما بعد أن أنفذا مشروعهما.. ولكن براند يجيبه بأنه يشعر بهمٍّ مخامر وضيقٍ شديد.. فيسأله العمدة: وكيف؟ وهذا يوم عيد لا شك فيه، وعلى القس فيه أن يخطب ويعظ الناس الذين أحبوه وإفتتنوا به.

ويجيبه براند قانطاً متشائماً فيقول: إن ما تم ليس إلّا إيغالاً في الخداع والغش، وإنهم إنما قلبوا الكذبة القديمة فأظهروها بمظهرٍ جليل.. وقد تكون الكنيسة وجار أرنب لكنها مع ذاك تكون أقوى وأمنع من بناءٍ منيف.. لأن أمرها أمر عقيدة وليس أمر بناءٍ شامخ وأجراس كبيرة ونواقيس مدويّة.

ويرد عليه العمدة بأنه لا يدري سبباً لتشاؤمه هذا، ولا سيما في يوم عيدٍ عظيمٍ كهذا اليوم الذي إجتمعت القرية فيه كلها وعلى رأس أهاليها نائب المطران ليشكروا براند على صدق بلائه وخالص جهاده وليقدموا إليه كأساً فضية مكافأةً له على ما قام به من ذلك العمل، وهو لابد أن يبدو منشرح الصدر بسَّام الثغر مشرق الجبين مبدياً الحفاوة بأضيافه.

فإذا قال له براند إن الكأس وإن حفاوة الناس ما هما إلا ثمن الكذبة الكبرى، أجابه العمدة بأنه إذا كان يستقل الكأس الفضية.. فليبشر! لقد عطف عليه الملك وسيمنحه لقب فارس ويهبه نيشان الصليب الأكبر.. لكن براند يقول له: وأي صليب الذي ينوء به صدره؟ إنك رجل لم تفهم ما وراء كلماتي بعد! إن العظمة التي أتحدث عنها ليست مما يقاس بالقيراط أو يوزن بالمثقال.. بل العظمة التي تتألق بالنور الباهر مهما حجبتها عن الأبصار.. العظمة التي ترتعد من بردها الفرائص إلا أنها تبعث الحرارة في الروح.. إنها العظمة التي تتسامى بنا كما تتسامى بنا الليلة الصافية الأديم ذات النجوم المتلألئة.. دعني.. أغرب عني.. إذهب فتحدث إلى أمثالك من أهل المادة والمظاهر.. إذهب!

ويتركه و يولي صعداً.. إلى الكنيسة.

ويذهل العمدة الذي لا يستطيع أن يفهم لغز هذا الرجل.. حتى ليحسبه قد تناول مسكراً! ولكن.. لا بأس.. فسيرسل إليه من يستطيع مناقشته!

ولا يمضي طويلُ وقتٍ حتى يصل نائب الأسقف، أو رئيس الشمامسة.. فيشكر براند على ما قام به من بناء تلك الكنيسة الكبيرة الجديدة ذات القيمة العظمى.

ولكن براند يستدرك فيقول للنائب: إنها غير ذات قيمة حتى الآن.. فإذا أبدى النائب دهشته لما يقوله براند وسأله عما يقصد من أنها غير ذات قيمة، قال له القس: إن البناء الجديد مهما كان عظيماً لا يمكن أن يهب الناس أرواحاً نظيفةً أو قلوباً جديدة.

ومن هنا يحمي الجدل بين النائب الأسقف وبين القس براند.. إن القس

براند يريد أن يجعل كل شيءٍ في هذه الدنيا خاضعاً للدين الخالص.. كل شيء.. أما النائب فيقول: إن كل شيء يجب أن يكون خاضعاً للدولة.. كل شيء، حتى الدين نفسه.. وهو يتهم براند بأنه شابٌ قليل التجربة، ولم يتمرس بأحوال الدنيا بعد.. وهو يسأله: لماذا ظل الله يعمل ستة أيام ثم لا نذهب إلى الكنيسة إلا يوماً واحداً؟ أليس ذلك لأننا لو ذهبنا يومياً إلى الكنيسة، وقصرنا حياتنا على أمور الدين لأصبحت الكنيسة وأمور الدين شيئاً عادياً يمكن ألا تحتفل النفس به أو تلقي إليه بالاً؟ أما العمل ستة أيام وتكريس يومٌ للدين فيساعد على تخليص النفس من شوائب الدنيا وتركيزها في الدين وإتجاهها إلى الله يوماً كل أسبوع .. «ثم لا تنسَ يا عزيزي القس أن من خير الدولة أن يصطبغ رعاياها بصبغةٍ واحدة ومن واجبك أن تجعل من الجميع نسخاً متشابهة خاضعةً لقانون واحد حتى يسهل أن تسوسهم الدولة لما فيه الخير العام، أما أن تتغلغل في خبايا كل نفسٍ على حدة بحثاً عن حاجياتها فهذه غلطة وقعت فيها دون أن تدرك أخطارها».

ويسأله براند أن يوضح فيقول النائب: «لقد بنيت كنيسة للصالح العام، فيجب أن تكتسي هذه الكنيسة مظهراً خارجياً هو مظهر السلام والقانونية.. إني أسألك: ما هو الدين من وجهة نظر الدولة؟ أليس هو القوة التي تصلح لتهذيب رعاياها ويمكن أن تعتمد عليها في سياستهم؟ أليس الدين هو حامي الأخلاق؟ إن المسيحي الصالح يعني المواطن الصالح.. فهل تظن أن الدولة تبعثر أموالها لمجرد إرضاء الله والناس، ولكي تجني المتاعب بعد ذلك من هذا كله؟ كلا يا صديقي.. إن الدولة إن لم تسيطر على رعاياها عن طريق رجالها الرسميين، كان واجب رجال الدين أن يقوموا عنها بهذا بوعظهم أولئك الرعايا وتعليمهم وتهذيبهم بما يوائم أهداف الدولة.. وأنت إنما أقمت هذه

الكنيسة لمنفعة الدولة وخدمتها وتأييدها.. ولهذا، فمنذ هذه اللحظة لابد لنا من الإشراف على كل عملٍ تقوم به.. ولابد أن تتوخى هذه الروح في كل أعمالك!».

ويقسم براند أنه لم يبن كنيسته لهذا الذي يقوله النائب أبداً.. ويجيبه النائب: إنه سواء بناها لهذا الغرض أو لغرض غيره.. فقد أصبح الغرض من الكنيسة هو ما عينه النائب الآن.. ثم يقول: إنه لا يفهم ما يخيف براند من هذا.. وهو يستطيع أن يخدم كل فردٍ على حدة، كما يخدم الدولة إجمالاً.. يجب أن تتوحد خطة رجال الدين جميعاً فيما تكون الخطط واحدة والأهداف واحدة.. خطط الدولة.. وأهداف الدولة.. «ماذا تريد يا رجل؟ أتريد أن تطاول السماء بكتيستك؟ أتريد أن تبلغ أسباب السموات؟».

ويجيبه براند: «بأن سلم يعقوب قد بلغ السموات بالفعل.. وأن روح الإنسان لاتزال تحّن إلى السموات وترقى إليها!».

ويهش إليه النائب ويوافقه على ما يقول.. لكنه يذكّره أن الإنسان يعيش في الأرض، وإن طوفت روحه في السماء.. والأرض هي التي تعني الدولة حتى تضمن السماء آخر الأمر.

ويقول له براند: «إن تشوف الإنسان إلى السماء ليس معناه أن يتمرغ في أوحال الأرض».. فيجيبه النائب: «إن من تواضع لله رفعه.. ولابد من أن نحني السنارة إذا أردناها أن تمسك سمكاً».

لا فائدة.. إنه جدلٌ عقيمٌ بين رجلٍ لا يرى أن يترك للسماء إلا يوماً واحداً من كل أسبوع، ثم يفرغ بقية الأسبوع للدنيا.. وبين رجلٍ يريد أن يجعل الأيام كلها لله.. بتزكية الروح والتمسك بالمثل الأعلى، والإندماج التام في السماء.

إن نائب الأسقف ينصرف ليعظ الناس.. يعظهم ليصنع منهم قوالب لا يتخلف منها قالبٌ عن قالب.. ويترك براند لمثله العليا.. شارد اللب، زائغ العينين.. يبكي آجنس، زوجته الحبيبة.. المخلوق الوحيد الذي ضحى من أجله، وكان يقف إلى جانبه يسنده ويشد من أزره.

وإنه لفي ذلك إذا إينار الفنان.. حبيب آجنس القديم يمر قريباً وهو متشحٌ بالسواد، شاحب الوجه، واهي الجسم.. ويناديه براند.. ولكن إينار يبدو واجماً، كالذي ينطوي على سر، فيسأله براند: إن كان ينطوي له على ضغن لما حدث بينهما منذ سنين؟ ويجيبه إينار أن : لا.. «فقد كنت يا براند الآلة العمياء التي أرسلها الله على رأسي حينما كنت أهيم على وجهي في الطريق الأعوج!».

ويدهش براند من لهجة إينار.. فيجيبه إينار إنها لهجة رجلٍ كان سادراً في الغواية والإثم، ثم إستيقظ ليجدَ نفسه قد تطهر من أوزاره.. رجلٌ غرته قوته ومواهبه التي نصب له الشيطان منها شركاً حتى أدركته رحمة الله الذي لايزال يدرك بعين رعايته الغنم الضالة حتى يردها إلى الطريق المستقيم! لقد سقط إينار حينما سلّط الله عليه الخمر والميسر، إنتقاما منه، فأذهب بهما قوته ومواهبه، وقضى بهما على روحه، حتى أصبح لا يرى حيثما وجه عينيه إلّا ضباباً من الذباب الأسود.. ثم أدركته رحمة الله فأرسل إليه أخوات ثلاثاً إنتشلنه من ضلالاته وخلصنه من شرك الإثم، وسرن به في طريق الله.. ومن ثمة راح يعظ الناس وينهاهم عن شرب الخمر وإرتكاب الموبقات.. وهو الآن أصبح بحمد الله مبشراً، وهو مسافرٌ الآن إلى بلاد الزنوج السود الكفرة يدعوهم إلى طريق الله.. وهو لا وقت لديه ليقضيه في الثرثرة مع القس براند الذي يستوقفه ليسأله: إن كان قد نسي؟ ويقول له إينار: «نسيت ماذا؟ أتعني

تلك الفتاة التي صادتني في شراك لحمها قبل أن يعمر قلبي بالإيمان الذي أعدني لحياةٍ أنقى؟ أرجوك أن تذكر لي كيف حالها؟».

ويخبره براند أنه تزوجها وأنه قد أنجب منها ولداً لم يلبث أن مات، وهنا يقول له إينار: إن هذا لا يهم! ويجيبه براند: هذا صحيح.. فقد كان الطفل عارية أكثر منه هبة ومنحة.. ولم تلبث أمه أن لحقت به.. وتستطيع أن ترى الخضرة ناميةً فوق جدثهما من هنا!

ولكن إينار يقول له أيضاً: هذا لا يهم!

فيسأله براند: وهذا أيضاً؟

فيجيبه إينار: «إنني لا شأن لي بهذا كله.. وإن وددت أن أسأل كيف ماتت؟».

ويقول له براند: إنها ذهبت إلى قبرها عامرة النفس بالأمل أن ترى فجراً مجيداً.. إنها لم ترتعد من الموت.. بل ذهبت شاكرةً لله ما وهبها من حياة وما عاد فأخذه منها.. أسلمت الروح بإيمان بالله مكين متين لا يتزعزع.

ويسأله إينار إن كانت قد أسلمت وهي لا تؤمن بالله وحده.. فإذا أجابه براند: «أن نعم» تحسر إينار، ويقول: إنها تعسةٌ بائسة! وإنها ضائعةٌ لا محالة.. وإن رب الجحيم إن غفل عن الزج في جحيمه ببراند من أجل هذا كان ذلك عجباً أي عجب.. براند الذي أصبح علة العلل في خراب القرية.

ويسأله براند: «وكيف يزعم ذلك رجل كان يتمرغ في أوحال الخطيئة منذ قريب؟».

ويجيبه إينار: «أما عن نفسي فقد تطهرت في نبع الإيمان حتى لم يتبق

بي أثارةٌ واحدةٌ من دنس.. ولقد تجردت من ثياب الآدمية، حتى صرت ناصعاً شديد البياض. أما أنت! فلشد ما تفوح منك رائحة الكبريت.. وتبرز من جبينك قرون الشيطان ! إنني الآن سنبلة مختارة.. أما أنت! فويلك، إنك حصب جهنم!».. ويذهب إينار.

ويكاد براند أن يذهل من نفسه! إنه ينظر حوله فلا يجد له في الدنيا كلها حبيباً ولا نصيراً.. حتى هذا الرجل الذي أخذ يميل إليه ويكن له التجلة والإحترام.. إنه يلعنه هو الآخر! «والآن فلأحمل علمي ليرفرف فوق رأسي وحدي.. وإن لم يعد في الدنيا من يطيعني ولا يضمر لي ذرة من محبة!».

مسكين براند! لقد ماتت آجنس بعد أن مات إبنه.. وأخذ من بيدهم السلطان يتحدونه خوفاً على سلطانهم.. وقد إستطاع العمدة أن يورطه في بناء مشروعه.. وها هو ذا نائب الأسقف يهدده ويسخر يمثله العليا.. وها هو ذا الشعب يجتمع للاحتفال بهذا المشروع الذي لم يقصد به وجه الله.. والذي يريد رجال الدين أن يكون لعبة في يد رجال السلطان يضحكون به على ذقون الشعب.. وها هو ذا إينار إبن الخطيئة يصبح قساً ويذهب ليمشي في الأرض لدعوة الضالين إلى طريق الله.. ثم يسخر ببراند ويقول: إن الأولى به أن ينقذف في نار جهنم هو وآراؤه ومثله العليا.

ولكن الذي يحز الآن في قلب براند هو أنه قبل هذا المشروع الذي أغراه به العمدة، وهو بقبوله إياه قد هدم مثله الأعلى.. لقد قبل المساومة ورضي أن يشارك في الدنس ونسي ما كان يدعو إليه من بناء الأرواح وحدها.. لا بناء الكنائس والضحك على ذقون الناس بالمظاهر الخادعة.

وها هو ذا السيد العمدة يسرع إليه ليدعوه كي يشارك في الموكب الذي

يوشك أن يبدأ المسير.. وهو يسمع الجماهير بالفعل تهتف بإسم القس.. لكن براند الذي أفاق من غلطته، وتنبه إلى ما تردى فيه، يفاجئه بأنه باقٍ حيث هو، وأنه لم يعد يليق أن يَدُسَّ رأسه في الرمال التي يقود العمدة إلى باطنها أغنامه.. ولأن طريق العمدة لا يتسع لبراند.

غير أن زحام الجماهير يشتد ويكاد نظامها أن ينتقض، ويطلب نائب الأسقف من العمدة أن يأمر الجماهير بالمحافظة على النظام، بيد أن العمدة يقول: إنهم لم يعودوا يسمعون له كلمة أو يطيعون له رأياً.

ويتقدم ناظر المدرسة إلى براند ليرجوه بأن يلقي كلمة في الجماهير التي توشك أن يفلت زمامها وينتقض غزلها، لكن براند لا يزيد على أن يقول بمسمعٍ من رجال السلطة والموظفين الرسميين: «إن الجماهير قد أخذت تستيقظ من الغشية المستولية عليهم».. ثم يتوجه بالحديث إلى من حوله قائلاً: أيها القوم: «إنكم في مفرق الطرق.. فعليكم أن تطرحوا ماضيكم الميت المتعفن بأجمعه وإلا كان باطلاً هذا البيت الذي أقمتموه بإسم الله: مهما كان عظيماً رفيع الذرى».

ويقول الموظفون الرسميون: «إن القس يهذي. ويقول رجال الدين: إنه جن.. وينظر إليهم براند ليقول لهم: أجل.. لقد كنت مجنوناً أهذي حينما حسبت أنكم لا تزالون تخدمون بصورة ما الروح والحق.. وحينما كنت أحلم بأني إستطعت أن أجعلكم عباده حقاً وصدقاً.. ولكن حينما أردت أن أجعل بيتاً من الحجر يتسع لكم جميعاً، مستصغراً كنيستي القديمة المتواضعة، فرحت أساومكم وألتقي بكم في نصف الطريق لأوفق بين مثلي العليا وبين أطماعكم، كانت غلطتي أكبر الغلطات وأشنعها؛ لأني نسيت أن التوفيق بين الحق والباطل هو سيد الأكاذيب ورأس الرذائل.. أتستطيعون أن تخبروني ما

هو هذا الذي يجذبكم ويخدعكم هذا اليوم وفي مناسبتكم تلك؟ إنه هذا الموكب وذاك الغناء.. تلك الموسيقات وزينتها.. إنها الخطب الطنانة التي تلهب نفوسكم وتخلب أسماعكم.. إنها الشموع والبهارج المقدسة.. إنها المظاهر.. الزيّف.. حتى إذا عدتم إلى كدحكم وأعمالكم اليومية، إلى ظلماتكم وأوهامكم.. غاض الدين وتوارى الله.. ولكن.. لا.. إنما العيب فيَّ وفيكم.. بل.. إنه في هؤلاء جميعاً.. أروني إن إستطعتم روحاً صادقةً فيكم! لقد خسرتم أنفسكم وعصفت بكم شهوانكم حتى صدئت قلوبكم.. إنكم لا تذكرون الله ولا تنيبون إليه إلّا حينما تغصون برذائلكم، وتدبر أعماركم، وتصبحون لا خير فيكم.. وكان خيراً لكم أن تذكروه في جميع أعمالكم، وكأنكم ترونه ويراكم.. وأن تتخذوا من الكون كله كنيسةً لكم في طفولتكم وشبابكم وشيخوختكم.

ويضطرب رجال الدين ورجال السلطان.. ويخطُب القوم نائب الأسقف فينصحهم ألّا يسمعوا إلى براند، بحجة أنه يضللهم ويريد أن يدمر عليهم حياتهم.. ولكن.. من.. إن الجماهير مفتونة براعيهم.. بقيهم الصالح الذي لا يقول إلا حقاً.. وهم لا يزدادون إلا هياجاً.

ويواجه براند حشود الجماهير، فيطلب إليهم أن ينصرفوا عن ذاك البناء الذي لا يأوي الله إليه.. لأنه بناءٌ خانق.. قاتلٌ لحرية الروح وإنطلاق القلب.. ثم يتقدم فيغلق باب الكنيسة ويأخذ بمفاتيحها في يديه، ثم يقذف بها في أعماق النهر، قائلاً: «إنه لن يكون قسيساً لهذا المعبد، وإنه يستعيد الآن ما أعطى.. وعلى الشبيبة أنقياء القلوب.. والأطهار الأبرار.. أن يتبعوه إلى النصر.. إلى حيث يتغلبون يوماً على عوج أنفسهم ودخلها.. إلى حيث لا يخلطون عملاً صالحاً بعملٍ غير صالح.. إلى حيث لا يغمضون على القذى

ولا يساومون على الحق».

ويحاول العمدة أن يوقف سيل الشعب ليقرأ عليهم قانوناً بمنع التجمهر، ولكن براند يهزأ به قائلاً: إنه مرتحل مع شعبه الحبيب من هنا.. إلى حيث الحرية ليخلصه من كل ما نصب الوصوليون له من شراك الإثم.

وهنا يحيط الشعب ببراند.. حتى الكاتب وناظر المدرسة.. ويحملونه على أكتافهم وهم يهتفون له ويلهجون بإسمه.

وينظر إليهم السيد العمدة، ثم لا يلبث أن يهتف بهم قائلاً:

ويلكم أيها العميان.. إلى أين؟ قفوا! إنه كان يتكلم إليكم بلسان الشيطان كي يضلكم ويوقعكم في شراكه!

أما نائب الأسقف فيقول لهم: فكروا في بيوتكم وأوطانكم!

وتجيبه الجماهير قائلةً: إننا منطلقون نحو بيتٍ أكبر من بيوتنا!

ويعود العمدة فيقول لهم: فكروا في أراضيكم وحقولكم.. في أغنامكم وأبقاركم!

ويقول لهم النائب: نساؤكم يصرخن ويصوتن.. قفوا.. إن أطفالكم يبكون و يستعبرون.. وآباؤكم.. لمن تتركون آباءكم؟

لكن الجماهير المتحمسة لا تزيد على أن تقول: إذن.. فهم ليسوا لنا بأهل!

وينطلق القوم وراء براند.. وينظر إليهم نائب الأسقف مبهوتاً محزوناً.. في حين ينظر العمدة إلى صاحبه يطمئنه.. قائلاً له: إنهم هم المنتصرون آخر الأمر... ولن ينال براند غير الخزي والخسران.. فهو أعرف بهؤلاء الغنم.. غنمه بالطبع.

وينطلق العمدة وراء القوم.. ولا يلبث النائب أن يتبعهم كذلك!

ويذهب براند، ومن ورائه الجماهير، رجالاً ونساءً وأطفالاً، يتسلقون الجبال المحدقة بالوادي، والتي تليها أراضٍ واسعة ممتدة لا يبلغ الطرف مداها، والأمطار تنسكب من كل ناحية.

وبراند يستحث القوم ليصعدوا أكثر وأكثر.. حتى يبدأ التعب ينهك الكثيرين وحتى يبدأ بعضٌ منهم يشكون الظمأ.. وبعضهم الآخر يشكون الجوع.. وآخرون يقولون: إن أبناءهم مرضى.. وهناك من يسأل: إلى أين ينتهي المطاف؟ ويقف السعي؟ وبراند ماضٍ في طريقه مع ذاك.. وغيرهم يطلب إليه أن يصنع خارقةً أو يبدي معجزة.. لكنه يقول: إن الله وحده هو الذي يجزي كلاً عن تعبه.. ولابد من المعركة قبل أن يفوز المحاربون بالأسلاب.. وناظر المدرسة والكاتب يبثان في الناس السخط لأنهما يائسان قانطان من أن يكون لبراند أي هدفٍ إلا ما يقوله: إنهم سيظلون ماضين حتى ينتصروا على أنفسهم.. على الضعف والإستخذاء والشك.. ويسأله بعضهم: إنه قد وعدهم بالنصر، فلماذا تعكس النصر فتجعله تضحيةً بنا وقرباناً؟ ويجيبه براند: إنه يريد أن يجعل من الصابرين وأولي العزيمة منهم فرساناً لله حقاً.. ولا يفهم الناس ماذا يريد براند.. وإن فهم معظمهم أنه ماضٍ بهم إلى حتفهم.. وفجأة تنطلق أصواتٍ يقتله! هذا المجنون المأفون!

وتصيح بعض النسوة: «نائب الأسقف.. نائب الأسقف!».

ويصل نائب الأسقف فيهتف بالقوم قائلاً: «يا أطفالي المحبوبون.. يا قطيع غنمي.. إنكم لن تضلوا عن راعيكم أكثر مما ضللتم. كيف أمكنكم أن تجرحوا قلبي وتملأوا نفسي بالحزن، حتى سكبت من أجلكم كل تلك

الدموع! خليقٌ بكم ألا تسمعوا لهذا الرجل الذي أضلكم وأغواكم بوعوده و كواذب أمانيه.. ما عليكم إلا أن تنظروا في قلوبكم لتدركوا أنه سحركم.. إلى أين يمضي بكم هذا المعتوه الأبله؟ أإلى أعمال عظيمة إنتدبكم لها؟ إن لكم أعمالكم اليومية التي يجب أن تقوموا بها.. أما ما وراء ذلك فلستم منه في شيء؟ لماذا جئتم إلى هنا؟ لتقضوا على الذئاب والثعالب والنسور والصقور؟ أتتركون مزارعكم لتحاربوا رعود الجبال وبروقها؟ أهذا هو الذي يدعوكم إليه ذلك المجنون؟ توبوا إلى بارئكم الذي لايزال يقبل التوبة من عباده وإرجعوا إلى أولادكم وأعمالكم».

والعجيب أن ناظر المدرسة يتدخل هنا فجأة وبلا داعٍ، فيقول: «لقد فتح القس براند أعين الناس وأراهم عيوبكم وأكاذيبكم.. ولم يعودوا في غفلةٍ بعد، والحياة التي كانوا يرضونها قبل يومنا هذا كانت حياةً بلا حياة!».

ويقول نائب الأسقف: «صدقني إن هذا أمرٌ مضى وإنتهى، وما عليكم إلا أن تتركوه وتنحازوا عن ثورته قليلاً حتى تصبح الأمور على ما يرضيكم، وأنا أضمن لكم هذا».

وهنا يهتف براند بالجماهير قائلاً: «إذن فاختاروا أيها الناس رجالاً ونساءً .. إختاروا لأنفسكم بين الله.. وما يدعوكم إليه هذا الرجل.. ولا تنسوا أنكم إذا أنصتم إليه خسرتم أنفسكم وأرواحكم!».

وتهتف بعض النسوة قائلات: «نختار العودة إلى بيوتنا!».

وهنا يسارع العمدة فيقول: «وأبشركم أن أسراباً من السمك لم نكن نحلم بها قد دخلت من البحر إلى الخليج وهي في إنتظاركم.. فدعوا هذا العبث الذي

ليس وراءه طائل، والذي يدعوكم إليه ذلك الرجل... وهلموا إلى ما يجدي من صيد ذلك السمك.. ولا تنسوا أن سوقه رائجة الآن.. وأثمانه مرتفعة.. ثم هو لا يلزمكم بأي تضحية أو قربان مما يدعوكم إليه براندا هيا هيا!.

ويشك نائب الأسقف على يد العمدة مؤيدًا موازرًا.

ويبدأ الوهن يتسرب إلى نفوس القوم.. حتى الكاتب، وحتى ناظر المدرسة، إذ يسأل الكاتب فيقول: «وهل أعود إلى وظيفتي إذا رجعنا؟ ويتلوه الناظر متسائلًا: وهل أظلل ناظرًا؟!.

ويبادر نائب الأسقف إلى طمأنتهما بأنهما إذا عاوناه في تهدئة الجماهير فسيعاملهما بمنتهي الكرم والمجاملة.

وعند ذلك يهتف الكائب بالجماهير قائلًا: «إذن.. فهلموا إلى زوارئكم يا قوم.. هلموا.. ودعوا القسيس لجونه».

ويتبعه الناظر فيقول: «إتركوه كما تركه الله وتخلى عنه!.

ويبادر العمدة فيقول: «أجل.. هذا الذي ملأ أدمغتكم بالقصص والأحلام والهراء الفارغ!.

ويتتابع الناس فيؤيدون ما قال العمدة ونائب الأسقف والكاتب وناظر المدرسة، ويسفهون ما قادهم إليه براند مما لا يعر فون سره ولا يفقهون جوهر.. ويبتهج العمدة ونائب الأسقف.. ويندفع الناظر في الفلق إليهما بالطعن في براند، وقيماد خدع الناس من أكاذيبه.

ويرثي نائب الأسقف لما إنتهى إليه حال براند وإنصراف الجماهير عنه..

إلّا مخلوقة واحدة ظهرت من البرية الثلجية لتنحاز إليه! من هي يا ترى! آه.. إن العمدة هو الذي ينبينها ويعرف من هي! إنها جردا!.

ويقول وهو يتشفى: «حمداً لله الذي لم يدع له من أنصاره إلا مجنونة! أكاد أجزم بأن الناس إذا فكروا لم يفكروا إلا فيما وراء الطبيعة! في الغيب الذي يفتنهما!.

لكن نائب الأسقف لا يرضيه هذا الكلام، فيقول للعمدة: «بل تعال.. وإصمت..!.. !vox pupuli vox Dei » يريد أن يقول له: لا تقل هذا.. فصوت الشعب هو صوت الله!.

ويبقى براند وحده يعد تخاذل الناس عنه.. يبقى وحده في برية جبلية من الثلوج والجليد والعواصف.. ونراه محطومًا داميًا ينعي مثله العليا.. ويبكي آماله التي تبددت وراحت تتخايل له كأنها لمع من الضوء الباهت في ظلمات الماضي.. ونسمعه وهو ينعي على هذا الجيل الضعيف الذي نسي روح المسيحية.. ينعي عليه ما طمست المادة والدجل على عيونه.. ورضاه بأن تنحني روحه كما ينحني ظهره.. نسوا ما لقبه السيد المسيح على أيدي أعدائه وأعدائهم من أجلهم هم! السيد المسيح الذي لم تتخذل له إرادة ولا رضي بالتسليم، والذي لم يساوم في رسالته وإن المرء تاج الشرك، وعذبوه بإبر العوسج.. ففي سبيل من كان هذا العذاب؟ ولمن كانت تلك النصيحة ومن غييرنا كان يجب أن يقتدي بالمخلص؟.

ويغفو براند لحظة وهو جالس فوق إحدى الصخور، لكنه يهبأ فجأة على صوت موسيقي يصافح خياله من بعد.. فإذا هي موسيقي إنشاد تختلط بعصف الزوبعة وتضرب في صرخات الريح.

إن براند يهتف باسمي زوجته آجنس، وولده آلف مناجيًا مناديًا شاكيًا.. لكنه لا يسمع إلّا صوت الموسيقى المختلطة بصرخات الريح وكأنها تقول له:

أيها الحالم.. لا تنسى أنك من تراب! وأنك قد خلقت للحياة الأرضية.

وهنا يتفجر براند باكيًا، ثم إذا هو يدعو آجنس وآلف ليونساه في وحدته ويدركاه في وحشته، وليخففا عنه لدغ العاصفة.

رباه؟ هل إستجابت السماء لهذا المتهالك المسكين! إننا نرى طيف أجنس يبرز من الضباب وقد تسربلت بثياب من ضوء، وإتشحت بلفاع فوق كتفيها، ثم أقبلت وهي تبتسم، مادة إلى براند دراعيها قائلةً له:

براند.. إنظر.. ها أنا ذي زوجتك مرة أخرى!

وينتفض براند ويهتف بها:

آجنس.. ناشدتك الله أن تكوني ما تبدين!

وتقول له:

لقد كان هذا كله حلمًا محمومًا! والآن إنقشع الضباب وزال!

ويندفع براند نحوها، فتقول له صارخة:

لا تقترب مني.. إنظر أمامك فالنهر الجبلي الثائر يفصل بيننا وهو عميق بعيد الغور.. كلا.. كلا.. إنك لم تعد في نوم ولا حلم.. والأمور هي كما تراها.. ولم تكن أنت إلا مريضًا يا عزيزي.. وبحران الحمى وحده هو الذي جعلك تتخيل أن زوجتك قد غابت عنك .

ويسألها متلهفًا:

فأنت حية إذن! أحمدك يا رب!

وتجيبه مبادرة:

صه.. حسبك.. حسبك.. هلم فقد آن أن تذهب.

ويقول لها:

وتكن.. آلف.. أين آلف؟!

فتقول له:.

إنه لم يمت!

فيسألها: أهو حي إذن؟

فتجيبه:

وقوي مورد الخدين.. لقد حملت جميع أحزانك.

وتصنعت النضال، وتصنعت السقوط.. إنه ابنك.

مقيم مع أمك.. كبيرًا ناميًا وممتلئًا حبورًا..

والكنيسة قائمة كما هي..

فإهدمها إذا أردت..

والقرية ماضية في طريقها وتصنع ما تريد.ز

وأهلها يكدحون كما كانوا في الأيام السعيدة الماضية!.

ويسألها براند معجبًا:

الأيام السعيدة؟

فتقول له:

أيام أن كان السلام يرفرف على هذه الأصقاع .

فيسألها:

السلام؟

فتقول:

ولكن، البدار البدار.. تعال معي!

ويقول:

إني أحلم!

وتقول له:

كلا.. لم تعد تحلم الآن.. هيا.. إن الحرارة

والعناية سوف يجعلانك أقوى وأشد عودًا.

وإن كانت الأحلام لا تزال تتعقبك.. والضباب يغشى

تفكيرك.. فحاول أن تجرب الدواء.

فإذا طلب منها أن تعطيه الدواء قالت:

إنك أنت نفسك الرجل.. فإستعمل الدواء الذي لا يستطيعه غيرك.

فإذا سألها عن إسم الدواء على الأقل قالت:

إنه إستئصال الأكاذيب والضلالات من ذاكرتك.. لأنها هي التي أصابتك بذلك المرض المضني.. هيا.. إنسها.. وإنزع

الضباب عن روحك.

وتذكر كلماتك الثلاث!

فإذا سألها ما هي، قالت:

الكل.. أو لا شيء!

ثم تطلب إليه آجنس.. أو يطلب إليه طيفها، أن يتوفق بها، وأن يأخذها في ذراعيه القويتين.. وليطيرا في إثر الصيف!

ثم تحذره من أن يعود إليه المرض، فيؤكد لها أنه قذف به دبر ظهره ولن يعود إليه أبدًا.. لأن الأحلام لم تعد لها دولة قائمة، ولأن الذي يزعجه الآن هو.. الحياة!.

ويطلب إلى آجنس أن تصحبه عسى أن يعيش ما كان يحلم به، وعسى أن يجعل ما لم يكن إلا مظهرًا ووهمًا حقيقة واقعة.

وتقول له آجنس إن هذا هو ما لا يمكن تحقيقه أبدًا.. وما عليه إلا أن ينظر أمامه ليرى الطريق الذي إنتهى به إلى هنا.. إنها تنصحه بأن يكتفي بالنظر إلى ثمرات الحياة دون أن يقطفها.. فقد طرد الإنسان من الفردوس حينما قطفها!.

وفجأة يتوارى طيف آجنس.. ولا يسمع في الضباب الذي كان يلفها إلا تلك الصحية، فمت إذ لا نفع لك في الحياة!.

وتلف براند ضبابة بين الذهول.. ويبدو كالذي إستيقظ من حلم، قائلًا:

إن ما كان فيه ليس هو إلا محاولة لإثنائه عن مثله الأعلى.. إنه هو المساومة وضعف العزيمة.. الوسواس!.

لكنه لا يلبث أن يرى جرد مقبلة نحوه حاملة بندقية، وهي تقول: فهل رأيت الصقر؟ ويجيبها إنه قد رأي العين مرة واحدة! وتسأله: وأين مضى؟»، فيجيبها:

«إلى حيث لا يمكن أن يصيبه أي سلاح، لكنك إذا أمكنك أن تقتليه وجدته من خلفك.. جريئاً كعهده.. يتعقلك كعادته!» وتقول له: إنها قد سرقت تلك البندقية التي تقنص بها الغزلان وأبقار الثلوج لتقتله بها، وإنها قد حشتها بالفضة.. لأنها ليست مجنونة كما يدعون.

ويريد براند أن يتركها وينصرف.. لكنها تلاحظ أنه يعرج، فإذا سألته عن سبب ذلك، قال لها: إن الناس قذفوه بالحجارة فعطبوا رجله، كما عطبوا جسمه وأصابوه بجراح كثيرة، وتسأله: أين مضى صوته الموسيقي الساحر المدوي الذي كان ينهي ويأمر ويعظ ويزجر؟ فيقول: إن الجميع خدعوه وخانوه وأنحوا عليه باللائمة. وهنا تحملق فيه جرد مبهوتة، وتقول:

«أيها الرجل.. أخيرًا.. عرفتك.. لقد كنت أحسبك طاعونًا بجثم على الناس وعلى الآخرين.. ألا ما أجل شأنك يا أعظم من يمشي على رجلين!».

وتتناول يده ثم تنظر فيه وفي جبينه، وتقول: إن يديه مثقوبتان بالمسامير، وأن رأسه وجبينه يقطران قطرات حمراء من أثر تاج الشوك.. كالذي حملوه على الصليب تمامًا.

لقد كان أبي يقول: «إن هذا حدث بعيد عن هنا.. ومن زمن قديم.. لكن أبي كان يكذب علي.. لأنك أنت هو.. هو هذا الذي صلب!».

ولا ينخدع براند بهذا الثناء، فيقول: إنه مفتقر إلى ثمامة من نجاة.

ثم تنتبه جرد إلى أنه واقف عند شفا الهاوية، وفي مكان خطر، بل شديد الخطورة.. وينظر براند إلى الأعالي.. ويقول: إنه أمام كنيسة الثلج.. وإنه متشوق إلى النور.. إلى الشمس.. إلى الرحمة.. إلى السلام الإلهي.. لا إلى الكفاح والخصام!».

وينفجر براند باكيًا.. ويهتف بإسم المسيح الذي طالما ذكر إسمه، ولم يأخذه المسيح قط إلى صدره! إنه يبتهل إليه داعيًا شاكيًا. منيبًا.

وتدهش جرد وتسأله: «لماذا لم تبك هكذا أيها القديس منذ زمان بعيد؟».

ويجيبها وقد عاد إليه هدوؤه ورجعت إليه طمأنينته!

«لأنني اليوم فقط أستطيع أن أبكي.. وأركع.. وأصلي!».

ثم يركع براند وينظر إلى قمة الجبل ويقول بصوت منخفض:

ها هو يجلس ثمة –يا له من منظر فظيع!

إنظري.. ها هو ذا طيفه يرف حيث يضرب بجناحيه جوانب الجبل.. الآن حانت ساعة النجاة إذا قدر للرصاصة الفضية أن تصيبه!».

وترفع جرد بندقيتها وتصوبها إلى قمة الجبل.. ثم تطلق.. وتقول:

«إنظر.. لقد قضيت عليه قضاءً مبرمًا..

وها هو ذا قد إنتشر ريشة ريشة وراء أخرى».

وينظر إليها براند ويقول:

«أجل.. إن كل ابن أثيم لابد أن يواجه الموت جزاء آثامه!».

وهنا يدوي في الآفاق صوت شديد، فتفزع جرد، وتلقي بنفسها في هوة الجليد وهي تصرخ وتصوت.

وينظر براند إلى هيار الجليد الساقط من الأعالي فوقه فيجثم، ثم يسأل الله عما إذا كانت إرادة الإنسان التي لم تتثن ولم تلن قط يمكن أن تعود على صاحبها ببعض ما ينجيه؟

لكن الهيار يسقط فوقه فيجرفه .. ويسمع وهو يجود بروحه صوتاً يدوي في الجبال قائلاً:

إن الله هو المحبة!

تعليق على هذه المسرحية:

وبعد.. فقد إختلفت الآراء في هذه المسرحية الرمزية أشد الإختلاف.. وذهب كثيرون إلى أن أحداً لم يفهمها إلى اليوم.. و أقصى ما إستطاعوا أن يفهموه في تأويلها هو أن إبسن كان يسخر فيها من رجال الدين.. المتشددين منهم في أمور دينهم والمتساهلين.. ومن يتخذون دينهم شريعة لدنياهم، وأنه كان ناقماً على مواطنيه الذين خذلوا جارتهم وشقيقتهم الدانمركية، فتركوها نهباً للجيوش الألمانية ولم يخفوا لمساعدتها وتأييدها.. وهو يعزو ذلك الموقف الخبيث إلى إنهيار أخلاق النورويجهين في تلك الفترة في النصف الثاني القرن التاسع عشر، ورخاوة نفوسهم.. ومن ثمة نظم مسرحيتيه الرمزيتين: براند، وبيرجنت.. فصور في الأولى نفسية رجل متزمت متشدد في أمور دينه.. ولكن فيما لا يغني.. رجلٌ يعيش في عالم الفكر والفلسفة والشطح الذي لا يجدي.. رجل مستمسك بمثل خيالي واهٍ لا أساس له..

يقول فرانك وادلي شاندلر[١]:«إنه هنا التصور المسيحي لإنكار الذات وللتضحية.. فالقوم الذين آمنوا بالمثل الأعلى الذي أخذهم به براند يفشلون في المحافظة عليه حين يجد الجد ويحزبهم الخطر.. ومن ثم تصبح معتقداتهم مجرد عادات مكررة يؤولونها بحسب ظروفهم، في حين أن قسهم براند مخلص لعقيدته لا يسترخي فيها ولا يلين مهما لقي من مخاطر.. فهو يستجيب لما دعاه روحه الفدائي المسيحي إليه، فيركب البحر العاصف لكي يسمع إعتراف مسيحيه تجود بروحها.. ولا يقبل أن يصنع هذا مع أمه حينما أدركها الموت لإعتقاده أنها كانت أمّاً ذات ماضٍ وذات أوزار، إلا أنها تتوب وتتنازل عن أموالها التي إستولت عليها بغير الحق.. وحينما يرى الطبيب ألا شفاء لإبنه إلا أن ينأى به إلى حيث الدفء نراه يأبى أن يتخلى عن مريديه ويؤثر مبدأه على حياة ولده.. فيموت الولد، وتموت زوجته من شدة حزنها عليه.. زوجته التي تخلت عن حبيبها الفنان حينما آمنت بدعوة براند.. ثم تزوجت، براند.. ثم هو ينشيء كنيسةً كبيرةً للعبادة وفقاً لمذهبه، لكنه يهجرها حينما يرى أن الناس يحبون بناءها ويخدعون بمظهرها، دون أن يحفلوا بربها.. ثم.. إلى أين كان براند ذاهباً بمريديه؟ إلى أين؟ أليس هولاء المريدون كانوا على حقٍ في التخلي عنه؟ بل رجمه آخر الأمر؟».

هذا هو الهدف الرمزي للمسرحية في مجموعه.. عدا ما في المسرحية من مئات الرموز الجميلة العجيبة التي يفسرها كل منا تفسيراً مختلفاً عجيباً.. وهي بعد رموز قد تحتمل الكثير من تفاسيرنا.. وقد لا تحتمل.. فبراند نفسه رمز.. والفتاة جرد رمز، وآجنس رمز، وإينار الفنان رمز، وناظر المدرسة والكاتب والعمدة ونائب الأسقف والشعب نفسه: كل هؤلاء رموز.. بل

[١] في كتابه Aspects of Modern Drama.

الكنيسة الصغيرة والكنيسة الكبيرة.. بل الخليج النورويجي (الفيورد).. بل الصقر الذي كانت تترصده جرد.. كل شيء.. كل شيء!

أما بيرجنت، فقد صوَّر لنا فيها شخصية أخرى، هي نقيض براند على خط مستقيم.. إنها شخصية شخص لا خلق له ولا مثل أعلى يستمسك به ويحتذيه.. فتىً مساوم يعيش في أحلام مادية هابطة غير الأحلام التي كانت تأخذ بزمام براند.. فتى بهيم يجري وراء أهوائه ويعبد لذاته دون أن يقيم إعتباراً لخلقٍ أو مبدأ أو دين، وما عليك إلا أن تقرأ الخلاصة التالية لتعرف من وما هو:

بيرجنت:

كان بيرجنت شاباً نرويجياً مزارعاً قوياً مفتول العضل، ممتلئاً حيوية، وهو مع حيويته هذه شاب كسول متراخٍ جعجاع، يقضي أيامه في الأوهام والأحلام ومفاخرة الناس بالباطل، ولا يفتأ يخاشنهم ويتشاجر معهم لأتفه الأسباب، وهو مع ذاك أناني نزق ومراوغ لا عهد له ولا غناء فيه. وقد أخذت أمه إيس **Ace** ذات مرة توبخه وتثرب عليه بسبب كسله وتراخيه إهماله شئون المزرعة التي تركها له أبوه المتوفى، ذلك الرجل المناضل المجد، فما كان من بيرجنت إلا أن شرع يسخر منها ويستهزيء بها قائلاً: «يا أمي يا حبيبةَ القلب، يا رثة الهيئة، يا بشعةَ المنظر.. إنك صادقة في كل ما تقولين، فلا عليك من هذا أبداً، وما عليك إلا أن تتذرعي بالصبر، وتأخذي بالأناة، فلسوف أصبح يوماً قيصراً عظيم الجاه رفيع الشأن، آمر وأنهي وأتصرف في مقاليد الخلق.. ولكن أمه تنظر إليه شزراً ثم تعيره بأن كسله وتراخيه قد ضيّعا عليه تلك العروس الجميلة المفتان إبنة هجستاد التي كان بيرجنت يهيم بها غراماً، والتي توشك أن تزف اليوم إلى زوجها.

ويفيق بيرجنت من أحلامه على هذا النبأ الفظيع ويقول لأمه: إبنة هجستاد توشك أن تزف إلى رجل غيري! كيف؟ تالله لأذهبن إلى هذا العرس فلأجعلنه مأتماً على رؤوس ذويه!».

وينطلق الفتى المفتون إلى مكان العروس بعد أن يحمل أمه فيضعها فوق سطح كوخه حتى لا تقف في سبيله.. حتى إذا كان عند مكان الإحتفال بزفاف مُنية القلب، وحاول إقتحامه على المحتفلين حالت عصبة من الفلاحين الأقوياء دون دخوله لقذارة ملبسه ورثاثة هيئته، ولما يعرفونه فيه من الميل إلى المشاكسة والمعاكسة، فينتحي المسكين ناحية حيث تعطف عليه هذه الفتاة سولفيج إحدى الوفدات على العرس وتعطيه شراباً.. إلا أنها تكاد تسمع من صويحباتها ما يلوكه الناس عنه حتى تعرض عنه، فيهيج هائجه ويدمى شعوره، وينطلق إلى حيث يعب كثيراً من الخمر متلمساً السلوان في بنت الحان، بعد إذ فقد هذا السلوان في الناس.. ثم يعود إلى مكان العرس وقد إنتوى أمراً.. ولا يكاد الناس يحسون ما يعتزمه من فتك وبطش حتي يتقدم إليه (العريس) نفسه راجياً منه أن ينطلق إلى حيث حبست العروس نفسها في بعض المخازن؛ لأنها ترفض الزفاف إلى عريسها فيأتي بها على الرغم منها! ويرحب بيرجنت بتلك الفرصة فينطلق إلي حيث حسبت العروس نفسها.

ثم نشاهد إيس، أم بيرجنت، وقد أقبلت تحمل هراوة غليظة وأخذت تهدد وتتوعد، فإذا سألها الناس من خطبها قالت: «إنها جاءت لتدق ولدها بهذه الهراوة فتجعل منه فارساً» وبينما هي تقول هذا إذا هي ترى ولدها الفحل وقد حمل العروس فوق كاهله العريض القوي، وراح يهرول بها فوق الجبل القريب، فتصيح به أمهُ: «أسأل الله القدير أن تسقط سقطة شنيعة

فتندق رقبتك، خذ بالك أيها الغبي وأعمل لرجلك قبل الخطو موضعها.. إحذر أن تنزلق أيها الشيطان!».

وهكذا يفوز بيرجنت بمنية الفؤاد؛ إلا أنه..

إلا أنه لا يكاد يقضي منها وطره حتى يزهد فيها ويتخلى عنها، ليبدأ سلسلة عجيبة من المغامرات. فها هو ذا يجوب الفلوات ويخترق المفاوز.. وها هو يصل إلي مملكة الأقزام فيرحب به ملكهم ويزوجه إبنته القبيحة الهيئة الرثة المنظر.. لكنه لا يلبث أن يهجرها هجراً سريعاً ليطلق ساقيه للريح.. ويلاقي ذلك المخلوق الغامض الشائه، الهولة، الذي لا يتبين رأسه بين رجليه، ولا وجهه من قفاه.. هذا الغول المفزع العجيب بويج **Boyg** الذي يقف لبيرجنت بالمرصاد، ويقطع عليه طريقه، فلا يدعه يمضي إلى ما يريد أو ما لا يريد.. إنه يقف له بالمرصاد، ويواجهه أينما سار، ثم هو يحول بينه وبين ذلك الجبل الشامخ الذي يحاول أن يرقاه فلا يأذن له، حتى إذا أمله وضاق به راح يتحداه في عزة وكبرياء.. وفي زهو، وفي إعتداد، وطلب إليه إن كان شجاعاً أن يبارزه، ولكن الغول الشائه المفزع يسخر من بيرجنت، ويقول له: «إن بويج العظيم يقهر دائماً ولا يحارب أبداً! وهنا يكون التعب قد نال من المسكين، واليأس قد فلَّ من عزمه وعزيمته، فيقع على الأرض كدوداً مهدوداً».

ويلمحه سرب من بواشق الطير فيقبل نحوه لينشب فيه أظافره ويعمل فيه مخالبه، لولا نسوة يرين بيرجنت فيهتفن بالطير فيجفل، ويزيدُ الطير رنَينُ أجراس الكنيسة القريبة ذعراً فيتركه ويولي بعيداً عنه.. ولولا ذاك ما نجا بكل الأحلام الفحل من تلك الطيور الكواسر.. وعند ذلك يتقدم بويج الهولة إلى خصمه الضعيف مستسلماً خاضعاً وهو يتحدث إلى نفسه قائلاً: «لا.. إنه

أقوى من أن أحتمل منازلته.. فقد كان من ورائه أولئك النسوة يعضِّدنه ويشددن من أزره!».

ثم ينتهي بيرجنت إلى غابةٍ كبيرة لا أول لها ولا آخر، فيستقر فيها ويبني له فيها كوخاً حقيراً يأوي إليه كلما ضرب في الغابة.. ولا تكاد تمضي أيام حتى تطرق بابه صاحبته القديمة سولفيج التي عطفت عليه عند مشارف العرس؛ فتعرض عليه أن تشاطره منفاه في هذه الغابة التي هي وطنها الأول كما تدعي، أو كما تقول له: «لقد سألوني إلى أين أنا ذاهبة، فأجبتهم من فوري.. إلى وطني.. وهكذا سعيت إليك لابسة نعليّ الثلجيتين.. فلله كم أنا سعيدة بك!».

وبعد زمن قصير يغادر بيرجنت كوخه، وفي أثره سولفيج حتى ينتهي بهما المسير إلى بلاد ملك الأقزام الذي زوجه إبنته من قبل، تلك الإبنة التي أصبح لها الآن ولد من بيرجنت قبيح الخلق مثل أمه، شائه المنظر مثل جده، مفتول العضل مثل أبيه.. ولا يسع الملك إلا أن يتقبل اللاجئين الهائمين على وجهيهما كارهاً. لكن بيرهنت لا يمكث عنده إلا أياماً، ثم يضيق به وبإبنته الشنيعة وطفلها المسكين.. بل بسوليفج، فيعتزم الرحيل، وتحاول سوليفج أن تتبعه لتكون خادمة له في رحلاته وجوبه الآفاق، ولكنه يرفض، على الرغم مما تظهره له من الخوف عليه والرحمة به والمحبة له.. فإلى أين يمضي في هذه المرة يا ترى؟

يا عجباً! إنه يأخذ الطريق التي تنتهي به إلى بلدته حيث يجد أمه العجوز وقد هدها المرض، وراحت تجود بآخر أنفاسها، متقلبةً في نفس الفراش الذي نام فيه بيرجنت طفلاً ونشأ فيه صبيّاً، ثم فر منه فحلاً.. هذا الفراش الذي كانا في سالف الأيام يستعملانه زلاجةً يمضيان بها على الثلج وحقول الجليد،

ويتخيلان أنهما يسافران بها إلى ذلك القصر المسحور العجيب الواقع غرب القمر، ثم إلى القصر المسحور الآخر الواقع في مشرف الشمس!

ولا ينسى بيرجنت عبثه في ذلك الموقف الجليل الذي لا يحتمل العبث، والذي تحتضر فيه أمه وتجود بأنفاسها.. بل ها هو ذا يأخذها فيجعلها في حجره، ثم ها هو ذا يسند رأسها إلى صدره، ويخترع لها حكاية تهون عليها سكرات الموت وتذهب عنها غمرات الفزع، فيقول:

«إن حضرة صاحب الجلالة القيصر سوف يولم وليمة فاخرة في قصره، وإنها مدعوة طبعاً إلى تلك الوليمة.. بل هي راكبة الآن بالفعل في زلاجتها إلى القصر الإمبراطوري، بدليل رنين الأجراس الذي يدوي في أذنيها، وزمزمة الريح في أشجار الصنوبر، وبدليل هذه الأضواء التي تراها الأم المحتضرة، التي تفيض على الدنيا من ذلك القصر الإمبراطوري في تلك المناسبة السعيدة، ثم ها هو ذا يزخرف تلك القصة فيدعي لأمه أنهما مد وصلا إلى قصر قيصر بالفعل، وأنهما يقابلان الآن بالبشر والترحاب، وأنهما قد جلسا بالفعل إلى المائدة القيصرية.. ثم ها هما يلتهمان ما فيها من طعامٍ وشراب.. وأنه يضعها لذلك في رعاية القديس بطرس!

وهنا تفيض روح الأم المسكينة فيمد بيرجنت أنامله العابثة ليغمض عينيها الجامدتين وهو يقول: «آي.. آي.. أجل يا أماه العزيزة.. لقد بلغت الرحلة منتهاها.. وإني أشكرك على كل ما أديت لي في عمري الطويل المبارك الحافل بجلائل الأعمال من «علق!» وأغنياتٍ كنت تغنيها في أيام الطفولة لأنام».

ثم ينحني عليها بخده فيدنيه من فمها المتثلج ويتمتم: «وهذه هي أجرة السائق آخر الأمر».

ثم ينطلق بيرجنت ليذرع فضاء الأرض من جديد.. وها هو ذا يبيع العبيد في أمريكا، ثم ينتقل إلى أقصى الشرق فيبيع الأصنام والخمر ونُسخ الإنجيل في أطراف الصين.. وها هو ذا يقتني الأموال الجمة التي ينتشلها منه بعض النشالين، فيحتال لإستعادة ما فقد بإنتحال شخصية أحد المدجلين بإسم الدين.. ليبتز ما تصل إليه يده من أموال من يجوز عليهم دجله من الضاربين في الصحاري الإفريقية.. ثم ها هو ذا يهرب آخر الأمر مع راقصةٍ غجرية تدعى آنترا (عنترة!) وهما يوغلان في رحلتهما حتى يكونا أمام أهرام مصر، وبين يدي أبي الهول، يدجلان على السياح هناك! ثم يجلسان ليستريحا.. ويبدو له أن يظهر قوته وشبابه لآنترا، عسى أن يبهرها، فيأخد في رقصةٍ طويلةٍ مضنية، وهنا تنتهز الراقصة اليدوية تلك الفرصه فتنتشل جميع أمواله.. ثم تهرب راكبة جواد بيرجنت، لكيلا يلقاها بعد ذلك أبداً.

وعلى هذا النحو يضطرب بيرجنت في حياته التي لا يهدف فيها إلى شيء، ولا يكدح فيها إلى غرضه.. وها هو ذا يتوج ملكاً على المجانين في مستشفى المجاذيب.. وها هو ذا يصبح عالماً من علماء الآثار في مصر يلقب بجوار أبي الهول.. ثم ها هو ذا يجد نفسه آخر الأمر في مدينة تطوي به البحار في طريقه إلى بلاده النورويج.. ولا تكاد السفينة تقترب من شواطيء تلك البلاد، حتى ترتطم بعض الصخور في عاصفةٍ هوجاء فتتحطم، ويتعلق بيرجنت هو وأحد طباخي السفينة بلوح ضعيف من ألواحها لا يكفي لإنقاذ أكثر من واحد من ضحاياها.. فإذا أدرك بيرجنت هذا لم يتورع عن ركل الطباخ المسكين وكلة قوية تبعده من اللوح وتهوي به في قرار المحيط لكي ينجو هو من براثن الموت.. ثم يصل إلى الشاطيء يعد جهاد عنيف متصل ضد كل شيء.. حتى ضد نفسه!

والآن، وقد عاد المسكين إلى بلاده بعد حياة عاصفةٍ مريرة ينظر في صحيفة هذه الحياة فيجدها حافلةً بالمغامرات التي أضنته وأجهدته، فيتمنى لو إستطاع أن يقضي مغرب عمره في راحة وصفاء وفي عزلة عن الناس، وبحسبه ما مر على رأسه من حوادث الأيام وتقلبات الزمان.. لكنه يخرج يوماً إلى الفلاة فيلقاه بها سباك لا يكاد يرى بيرجنت حتى يقول له: «هلم إليَّ يا بير.. هلم إليَّ.. فلقد أرسلت لكي أقذف بك في بوتقتي كي أصهرك وأذيب لحمك وعظامك جزاء ما أسلفت في غابر أيامك». ويضطرب بيرجنت ويحتج على الرجل إحتجاجاً صارخاً لأنه ليس من العدالة أن يفقد روحه ونفسه وذاته، لأنه ليس روحاً شريرةً كما يزعم هذا السباك.

«وإن صح أنني رجل سوء فلست فاجراً ولا أثيماً بأي حال من الأحوال!». ويقول له الرجل: «إن هذه هي المشكلة.. لأنك لست خبيثاً موغلاً في الخبث بحيث تستحق أن تلقى في قعر سقر.. ولا صالحاً بريئاً من الذنب بحيث تستأهل أن تفتح لك أبواب الفردوس.. وهكذا لم يعد يجدر بك إلا أن تلقى في بوتقتي لتبيد من الدنيا والآخرة.. وهذا حسبك من خطاياك». ويعترض بيرجنت على هذا الكلام قائلاً: «إلا أنك لا تستطيع أن تقتل نفساً حرَّم الله قتلها.. ثم.. ألم أكن يوماً شخصية لها إحترامها ولها خطرها؟ ألم أكن فرداً مستقلاً بذاته، كما كنت دائماً مسيطراً على نفسي، مالكاً كل قواها وتصرفاتها؟» ويقول له الرجل: «إنك كنت شخصاً أنانياً ولم تكن يوماً ما بسيطاً ولا مالكاً لزمامها!». ويطلب منه بيرجنت أنه يفسر له هذا اللغز قائلاً:

«وما معنى أن يسيطر المرء على زمام نفسه إذن؟» فيقول له السباك:

«إن تمام السيطرة على النفس هو إنكار النفس» ثم يقول له: إنه لا

يمكن أن يستحق الثواب والعقاب الذي يلائم النفس المستقلة المحددة المعالم، ولذا وجب أن يقذف به في بوتقة العدم إلّا إذا إستطاع أن يثبت أنه من العُصاة الآثمين الذين يستحقونه عذاب الجحيم؛ ويفضل بيرجنت الخلود في نار الجحيم على العدم الذي لا يبقي له على أثر في الوجود، فيعترف بأنه من كبار المجرمين الخاطئين، بل من مشايخ العصاة الذين أوغلوا في الإثم. فهو قد باع الرقيق وغش مخلوقات الله وخدعهم ونافقهم وسطا على أغراضهم وأنقذ نفسه من الغرق على حساب نفس كانت تكافح الموت وتتشبث بنفس اللوح الذي كان هو متشبثاً به؛ إلا أن الرجل ينظر إليه شزراً ويقوله: «إن كل ما ذكرت مما قدمت يداك إن هو إن هنات هينات».

ويكون الرجلان قد وصلا وهما يتحاوران إلى كوخ بيرجنت الذي أقامه في الغابة حيث نجد سولفيج التي تقدمت بها السن وقد وقفت بباب الكوخ تنتظر عودة بيرجنت، وقد بدت شامخةً مزهوةً.. مؤمنة بعودة رجلها الضال برغم تقادم السنين وتتابع الأيام.. وكانت في مرتدية أبهى ملابسها إستعداداً للذهاب إلى الكنيسة، و في يدها كتاب صلواتها.

ولا يكاد يراها بيرجنت حتى يهرع إليها، وحتي يجثو عند قدميها مستصرخاً مستنجداً، مطالباً إليها أن تصارح الرجل الذي يصحبه بذنوبه وخطاياه.. ولكنها لا تكاد تراه هي الأخرى حتى تقول له:

– «أو قد عُدت إليَّ يا حبيبي.. حمداً لله!».

– «بل إجهري بكل ما أسلفت إليك من آثام.. إجهري!».

– «آثام؟ وأي آثامٍ إقترفتها يا حبيبي؟ أنت؟ لقد جعلت أيامي كلها أغنيةً جميلةً حلوة!».

– «ولكن.. من أنا؟.. وأين كنت؟.. ومن أين جئت؟».

– «إنك حبيبي.. وقد كنتَ دائماً في يقيني وإيماني.. وفي أملي.. وفي سويداء قلبي!».

وهنا يأتي صوت السباك من وراء الكوخ مجلجلاً:

«إذن.. فسنلتقي مرة أخرى يا بيرجنت.. وسنرى!».

أما سولفيج فتفتح ذراعيها لحبيبها قائلةً:

«هَلُّم إلي يا طفلي العزيز.. هلم إليَّ أدلك وأسهر عليك.. هَلُّم فَنَمْ وإحلم أحلاماً ذهبيةً سعيدة!».

أما بيرجنت.. فيبكي وينتحب، ويدفن وجهه الخائن المحتقن في حجر سولفيج.

ونحن بقليلٍ من إنعام النظر في هذه القصيدة المسرحية الطويلة لن يعجزنا أن ندرك أن إبسن قد كتبها ليرمز إلى قصة ذلك الكفاح المرير الذي يضطرم في أعماق النفس البشرية والذي تشعله رغائب تلك النفس، ثم تقف له الآداب والشرائع والتقاليد بالمرصاد تكفهِ تارةً وتخمده تارةً أخرى، لكنه لا يلبث في كل مرةٍ أن يشب كالنار المدمرة من جديد.. لقد كانت حياة بيرجنت أشبه بكابوس مخيف من تلك الأحلام المفزعة التي يحاول النائم أن يبعدها عن روحه وأن ينقذ منها نفسه بالإستيقاظ من نومه الكريه، ولكنه بمحاولاته المتكررة لا يزيده إلّا تعقيداً وتمكيناً من نفسه حتى كاد أن يقضي عليها؛ وإزدراء بيرجنت في حفلة العرس هو أول أطوار هذا الكابوس، ومنها أيضاً إنذار أمه له بضياع محبوبته وفوز رجلٍ آخر بها؛ وهل يستطيع أحدنا إلا في

المنام أن يحمل عروساً ثم يولي بها هارباً فوق قمم الجبال؟ لقد كانت هذه العروس رغبةً مكبوتة من رغبات بيرجنت، ولكنها لم تكن كل رغباته، ولذلك لم يلبث أن زهدها ثم راح يهيم على وجهه.. أو هام به كابوسه ليزوجه من بنت ملك الأقزام القبيحة الشائهة.. فماذا أطمعه فيها إلا أنها في نظر أحلامه إبنة ملك وأنه كان يجري وراء أمنيةً من أماني الكسالى الذين يحلمون بالأماني الكبار ثم لا يبذلون في سبيل تحقيقها أي مجهود إلا تلك الأحلام التي تشبه أحلام السكاري! ثم هذا المخلوق الشائه العجيب بويج الذي أخذ على المسكين طريقه، وقوله: إنه بويج يقهر دائماً ولا يحارب أبداً.. هل يرمز به إبسن إلى الزمان؟ هل يرمز به إلى القضاء والقدر؟ هل يرمز به إلى الموت الذي لا ينتصر عليه أحد؟ ثم هذا السرب من الطير ما خطبه؟ ثم أجراس الكنيسة ما شأنها؟ وتلك النسوة اللائي ذدن الطير عن بيرجنت، وذعر بويج بعد ذلك وإستسلامه بعد أن تصايحن بالطير فولت الأدبار.. وإنتصار بيرجنت في المعركة التي لم يبذل فيها أي مجهود.. بل خاضها وهو مغميّ عليه!

ثم ما معنى أنه يبيع الرقيق في أمريكا، والخمور والأصنام والكتب المقدسة في الصين؟ ألسنا جميعاً تصنع هذا وإن لم نعرف أننا نصنعه؟! ثم ضياع ثروته في غمضة عين بعد أن ظل زماناً يكافح في سبيل جمعها وكنزها بكل الطرق الوضيعة؟ ثم إدعاؤه النبوة في صحاري إفريقيا؟ ألسنا جميعاً ندعي النبوة في فترات تمر بنا أشبه بفترات الشطح عند المتصوفة؟! ثم غرق السفينة وقتله الطباخ حتى ينجو؟ ألسنا كلنا نفعل هذا في معركة تنازع البقاء التي نحياها ونحاول أن نرتفع فوقها بإنسانيتنا فلا نستطيع؟! ثم هذه القبلة التي جعلها أجرة السائق بعد رحلة الحياة التي قطعتها به أمه عندما توفيت؟ ثم مشهد السباك الذي أقبل ليذيبه في بوتقة العدم، لأنه لا يستحق البقاء.. لا

في الجنة ولا في الجحيم؟

ما أروع المسرحية الرمزية، بل الأدب الرمزي إذا لم يكن هلوسات نفس محمومة كالذي حاوله بعض شعرائنا فلم يفهم الناس من هلوساتهم شيئاً!

المذهب التعبيري

منذ أن فاجأ فرويد العالم بنظرياته العجيبة في علم النفس الحديث، ومنذ أن أخذ يستكشف مجاهل العقل الباطن ومدى تحكمه في تصرفات الإنسان بما يختزنه من التجارب والإنطباعات التي ترجع إلى عشرات الآلاف من السنين، بالإضافة إلى ما يختزنه من تجارب الماضي القريب وإنطباعاته، شرع الكتّاب المسرحيون يطبقون نظرياته التي آمنوا بها لما كشفت من أسرار النفس الإنسانية، وما أظهرت من خفاياها.

زعماء المذهب التعبيري:

ومؤرخو الأدب المسرحي مختلفون فيمن كان أول المؤلفين الذين أخذوا يطبقون المذهب التعبيري في المسرح.. وهم مع إختلافهم هذا متفقون على أنه ظهر في ألمانيا في أواخر القرن التاسع عشر (وبالضبط حوالي سنة ١٨٩١)، وذلك حينما ألّف فرانك ودكند **F. Wedekind** مسرحيته «اليقظة المبكرة» التي لم تمثل إلّا في سنة ١٩٠٦، والتي إستعمل فيها بدعة الأقنعة القديمة وغيرها من الرموز التعبيرية، والتي كتبها بهذا الأسلوب الخطابي الممتليء بالمنولوجات الطويلة.

ثم جاء الكاتب السويدي سترندبرج، ومؤلف مسرحية الأب من (المذهب الطبيعي) فكتب عدداً من المسرحيات التعبيرية من أروعها مسرحية «لحن الأشباح».

ثم قامت حركة تعبيرية أخرى في ألمانيا بين عامي ١٩١٥ و١٩٢٥

ترمي إلى مقاومة المذهبين التأثري (أو الإنطباعي) والطبيعي؛ وكان روح هذه الحركة التعبيرية الثانية هو لباب المذهب التعبيري نفسه، أي تصوير دخيلة النفس الإنسانية، وعدم الإنخداع بالمظاهر السطحية التي قد لا تدل على شيء مطلقاً مما فطرت عليه نفس الشخص وما إندس فيها من غرائز وأسرار.. هو نقيض ما يذهب إليه المذهبان التأثري والطبيعي. وكان هدف التعبيريين الدعوة إلى مثلٍ جديدة تنقذ المجتمع الألماني مما أفسده به التأثريون والطبيعيون من ذلك التحلل الأخلاقي الذي أدى إليه تصويرهم مظاهر حياة الناس كما هي، دون تعمق في ما وراء هذه الحياة الظاهرية من أسرار ودخائل، وما أدت إليه أصول المذهب الطبيعي خاصةً من إلتماس هذه الصورة في أحط البيئات الإنسانية مما إستوفيناه في الكلام من المذهب الطبيعي. ومن كُتّاب هذه الحركة التي كانت أشبه برد فعلٍ روحي لمقاومة مادية الطبيعيين وسطحيتهم ج. تللر **G. Troller** وبخر **Bacher** وقيصر **Kaiser**، ثم الكاتب الأمريكي جون هوارد لوسون.

ثم قامت فئة آخرى من رجال المذهب التعبيري شغفت شغفاً شديداً بالتغلغل في خفايا النفس البشرية واستكناه أسرارها، وجعلت هدفها خلق مجتمعٍ جديدٍ وهيئةٍ إنسانيةٍ أكثر سعادة. ومن رجال هذه المدرسة الكاتبان ورفل وكافكا. ثم برز من رجالها أعظم كتَّاب أمريكا المسرحيين أوجين أونيل، ذلك الكاتب الذي لم يدع مذهباً من مذاهب الكتابة المسرحية إلا نبغ فيه حتى أحدث في دنيا المسرح ضجيجاً لا يقل عما أحدثه هاوبتمان وبرنردشو من رجال المسرح الحديث. وأونيل هو مؤلف مسرحية «الإمبراطور جونس» أو «بروتس جونس» التي سنقدم لك ملخصها لتطبيق معالم هذا المذهب.

أهم سمات المذهب التعبيري:

أما أهم سمات المذهب التعبيري فإشتمال المسرحية التعبيرية على شخصية رئيسية واحدة تعاني أزمة روحية أو ذهنية أو نفسية، على أن ترى البيئة والناس في المسرحية من خلال نظرة تلك الشخصية الرئيسية إليهما.. على أن تكون نظرةً متفرسةً يترجمها مؤلف المسرحية ويعبر عنها بوسائله المسرحية الرمزية. وتتألف المسرحية التعبيرية عادة من عدد كبير متتابع من المشاهد والمناظر التي تصور (منازل الطريق)، وهي المنازل التي يحط البطل فيها رحاله من حين إلى حين في أثناء تجولاته في دنياه الداخلية الخاصة وهو يعاني أزمته النفسية حتى تنتهي تلك المنازل بمصيره المحتوم الذي لا مفر له منه.

فنحن إذن لا نكاد نرى في المسرحية التعبيرية إلّا هذه الشخصية الرئيسية أما ما عداها من الشخصيات فتبدو لنا أشبه بشخوص الأحلام، غير محددة المعالم.. شخوصاً تسبح في عالم من الظلال، وفي دنيا مهوشة مشوهة لا تكاد العين تستبين فيها شيئاً كاملاً، أو منظراً تاماً. إنها شخصيات مساعدة لا أكثر.. كلها في خدمة البطل لتتركز كل الأضواء عليه.

ولا بأس من أن يكون المشهد الأول من المسرحية التعبيرية من مشاهد الحياة الواقعية، وذلك لتيسير الدخول في الموضوع وعرض العقدة النفسية التي سينطلق منها البطل كالرصاصة ليندفع في المناظر الكثيرة التالية إلى مصيره.

ولما كان الهدف من المسرحية التعبيرية هو تصوير دخيلة النفس وتجسيم تجارب العقل الباطن، فليس مُهمّاً تصوير المظاهر الخارجية المحتملة الوقوع.

ويجب أن تكون شخصيات الروايات التعبيرية نماذج **Types** لا أفراداً عاديين. ومن ثمة يسمون بأسماء رمزية، أو ندعوهم: الرجل أو المرأة.. أو مستر صفر **Zero** أو مستر رقم واحد مثلاً.. أو الشاعر .. أو الشرطي.. إلخ.. ولا نقول: زيداً أو عمرو أو ليلى أو مستر هرمان.

ويجب أن تكون اللغة مقتضبة.. يكثر فيها حذف أواخر الجمل.. وأن تكون لغةً سريعة تلغرافية لا شيء فيها من البهارج والزخارف البلاغية.. بل يحسن أن تكون لغة دارجة في معظم الأحيان حتى تبتعد عن تعمل اللغة الرسمية التي لا يستعملها الناس في تفكيرهم الخاص، وأن يكثر فيها التكرار والجرس الغنائي.. وأن تكون ذات لهجة حماسية تكثر فيها المنولوجات التي يعبر بها البطل عن أحاسيسه الداخلية وجيشانه النفسي.

أما التمثيل فيكون سريعاً شديد التحدر، مهوشاً، خيالياً، متنوع المناظر، مصحوباً بالموسيقى والأصوات الرمزية، حافلاً بالحيل المسرحية الأقنعة والملابس الغريبة والإضاءة التي تثير الخيال، غنياً بالمركبات الخاصة (الديكورات) خصباً بالحركة الإيقاعية والتكوينات الإنشادية بالأنغام الرتيبة ودق الطبول، التي تهز قلب البطل وترفع من أزمته النفسية وتزيدها حدةً، حتى نراه في النهاية وقد أصبح شبه روحٍ عارية، ونلمس دخيلة نفسه وما تضطرب به من عوامل نجاحها، وعلى المخرج أن يُكثر من الأركان الشاحبة والمعتمة وإستخدام ألوان قوس قزحٍ في تغيير المناظر وإتقان إظهار الأشباح وأطياف الوحوش والجن والزواحف مما يساعد في تصوير دخيلة البطل.

ولا يفوتنا أن نحذر كاتب المسرحية التعبيرية من التغليف أو التحليل والتحليل والتعليق وإظهار شخصيته على ألسنة الشخصيات كما يفعل الكُتَّاب الواقعيون.. بل عليه أن يتشبه بكُتَّاب المذهب الطبيعي وإن خالفهم من حيث

تصويره لأعماق النفس الإنسانية، في حين أنهم لا يصورون إلا السطح والحياة المادية فقط.

والمسرحيات التعبيرية إن لم تكن حسنة الإخراج بدت رتيبةً مملة، بل سخيفةً مربكة، لكنها مع ذلك أحسن وسيلة لتصوير دخائل النفس الإنسانية تصويراً مسرحيّاً يعيننا على فهم الخلجات العميقة غير المنطقية مجسمة فوق المسرح.

وإخراج المسرحية التعبيرية كثير النفقة وبحاجة إلى الجهد والصبر والمزاج الشاعري.. وهو بحاجة أيضاً إلى جمهور مثقف له دراية بالدراسات النفسية.

لا يخطر ببالك أن هذا الإمبراطور جونس بطل هذه المسرحية هو واحدٌ من أولئك الأباطرة الذين يزخر بهم التاريخ القديم أو التاريخ الحديث.. بل لا يخطر ببالك أنه حاكمٌ عظيمٌ طاغية له أسطولٌ كبير وجيشٌ ضخمٌ ومُلكٌ واسع.. إن الإمبراطور جونس ليس شيئاً من هذا أبداً.. لأنه لص زنجي إسمه الكامل بوتس جونس، وكان يوماً ما حمّالاً يحمل حقائب المسافرين في قطارات البرلمان في الولايات المتحدة الأمريكية. وكان قوي البنية ضخم الجثة جبار المنظر.. له عينان آمرتان، تُشعان إجراماً وسطوة.. وقد إرتكب جرائم قتلٍ كثيرة في أثناء قيامه بعمله في تلك القطارات الفاخرة وحُوكِم، وحُكِم عليه بالأشغال الشاقة المؤبدة.. ثم إستطاع الفرار من وجه العدالة، وإنتهى به المطاف إلى هذه الجزيرة النائية من جزائر المارتنيك، من مجموعة جزائر الهند الغربية، حيث يكدح مواطنوه الزنوج الإفريقيون في زراعة القصب ليحصلوا على قوتهم بالمشقة والعرق والدموع.. وإستطاع جونس أن يسيطر على هؤلاء المساكين بما كان يظهره من البطش والبأس والقوة البهيمية؛ ثم لم

يلبث أن أصبح صاحب الكلمة النافذة بينهم. لقد أصبح حاكماً بأمره، لا ينازعه في الجزيرة منازع. ولم تكن القوة وحدها هي التي جعلت له هذا السلطان كله، بل كانت الخرافات سلاحاً هاماً من أسلحته. لقد أفلح في إقناع هؤلاء البسطاء السُذَّج.. وإقناع نفسه فيما بعد، بأنه لا يمكن أن يناله سوء، بل لا يمكن أن ينفذ الرصاص في جسمه.. الرصاص العادي الذي ينطلق من البنادق والمسدسات فيقتل الناس ويضع حداً لحياتهم.. لا.. إن هذا الرصاص العادي لا يمكن أن ينفذ في جسم جونس.. ولا يمكن أن يضع حداً لحياته الخطرة البهيمية؛ إنما الذي يقتله ويقضي عليه هو شيءٌ واحدٌ لا غيره.. إنه رصاصة فضية.. رصاصة مصنوعة من الفضة الخالصة، يحتفظ بها جونس نفسه.. وهي وحدها التي تستطيع أن تقضي عليه وتضع له حداً لحياته.. وبهذا آمن أولئك الزنوج.. وبهذا آمن جونس بالكذبة التي هو صانعها وهو مبتدعها.

وإستطاع جونس أن يسخر هؤلاء البسطاء، فبنوا له قصراً يقيم فيه ويحكمهم منه، ويعيش فيه كما يعيش الأباطرة المملكون، فله في القصر حاشيةٌ تخدمه، وله ياور من البيض، بل من الإنجليز، ومن أهل لندن! إسمه سمذرس.. لعل غريزته الإنجليزية هي التي جعلته يلعب هذا الدور، ليتخذ من إمبراطوره بأكمله مخلب قط لمآربه الإنجليزية الخالصة!

وحينما تبدأ حوادث هذه المأساة، أو قل حوادث تلك النهاية.. لأن المأساة هي نهاية هذا الإمبراطور الزنجي (الشيال!) القائل.. الفار من العدالة.. يكون عامان قد مضيا له في التسلط على أهل الجزيرة الذين أرادت العناية الإلهية أن تتداركهم آخر الأمر، فأجمعوا أمرهم على الثورة والخلاص من ربقة العبودية التي فرضها عليهم هذا الفهد الأسود الجبار.

ففي مساء أحد الأيام يوقظ سمذرس الإنجليزي سيده الإمبراطور الزنجي فيهرع هذا إلى غرفة عرشه الفسيحة وقد إرتدى معطفاً رسمياً أزرق مرصعاً بشارات وأزرة كبيرة وصغيرة من نحاسٍ وذهب، وبنطلوناً شديد الحمرة زاهي اللون ونعلين كبيرتين فضفاضتين لهما مهموزان.. أي (مهمازان!) من اللحام الأصفر.. وقد تدلى من حزامه مسدس كبير حُلي مقبضه بعددٍ من اللآلئ.

ويستوي الإمبراطور المعدود من أرباب السوابق منتفخاً على عرشه الذهبي المخملي البرتقالي اللون، واضعاً قدميه فوق حشية برتقالية اللون أيضاً، ملقاة أمامه على الأرض، وقد إمتدت ممشاتان طويلتان من الحصير القرمزي عن يمين وشمال، من كرسي العرش إلى باب الغرفة.

ويقول سمذرس لصاحب الجلالة: إن الزنوج جميعاً في حركتهم الثورية الهائلة قد هربوا من القصر ومن المزارع ولاذوا بالتلال المجاورة، وإنه يعجب كل العجب لحضرة صاحب الجلالة كيف لم يلاحظ أن القصر أصبح خاوياً على عروشه، فلا حاشية ولا وزراء، ولا قادة.. بل.. لا أحد أيضاً.. فإذا سأله جونس عما أقعده عن اللحاق بهم، قال له سمذرس: إنه الوفاء لعمله.. فإذا ضَحِكَ الإمبراطور ساخراً، غضب سمذرس، أو أظهر الغضب، وأراد أن يَمُّن على مولاه بأنه من لقيه يوم أن جاء وحيداً طريداً لا نصير له، فأخذ بيده وشد من أزره.. وهنا.. يسارع الإمبراطور فيأمر هذا الإنجليزي البارد أن يلزم حد الأدب.. فإذا جبن الإنجليزي البارد وحاول أن يقصر فلا يتكلم.. أجبره جونس على الكلام، وصارحه بأنه مجرم قاتلٍ فار من وجه العدالة.. مثله.. وأنه لم يساعد جونس من أجل سواد عينيه ولا سواد وجهه.. بل ماساعده لكي يكون مخلب قطٍ له.. فالأموال التي يبتزها جونس من هؤلاء الزنوج المساكين يذهب شطرٌ منها إلى سمذرس فخر الرجال البيض! وهو شطر إن

لم يعدل الشطر الذي يذهب إلى جونس إلا أنه مالٌ ضخم لم يكن يخطر لسمذرس على بال.. أما لماذا لم يهرب سمذرس هو الآخر، فلعل ذلك راجع إلى حلمه بالإستيلاء على أموال جونس حينما تفلح الثورة.. ويطمئن جونس صاحبه بأن هذا هو رابع المستحيلات.. فقد إحتفظ جونس بأمواله في مكان.. أو في بنك لا يعرفه إلا هو.

ثم يتحدثان عن الرصاصة الفضية.. ويخرجها من جيبه فيدللها كأنها طفلته المحببة.. فإذا أراد سمذرس أن يتناولها ليتفرج عليها نهره جونس ورمقه بعيني نمر، ثم ردها إلى مكانها.. وذلك لأن سمذرس رجل إنجليزي أبيض غدار.. لا أمان له.. وجونس ليس من البله بحيث يأمنه على شيء، وهو ليس من البله أيضاً بحيث يقبل أن يظل إمبراطوراً في هذه الأرض المنكودة.. إنه إدخر أمواله لينفقها في أرضٍ أسعدُ حالاً.. فإذا لم يستطع.. فالرصاصة وحدها هي ملجؤه الوحيد.. الأخير.

ويعودان إلى الحديث عن فرار حاشية القصر، ويؤكد سمذرس أن هذا قد حادث بالفعل؛ وإذا شاء الإمبراطور فليضغط على زر الجرس ليري إن كان ثمة من يجيب.. فإذا فعل جونس ولم يلبه أحد، وأيقن من أنها الثورة قال: إنه يستقيل من وظيفة الامبراطور هذه، وفي الحال، بعد أن كان في نيته البقاء فيها ستة أشهر أكثر مما نهض بها!

ويسأله سمذرس الذي لا عيش له في الجزيرة بدونه عن طريقة الهرب مع وجود هذا الزعيم الزنجي لِـم (**Lem**) علي رأس الثائرين، وليس للهرب من سبيل إلا بإختراق تلك الغابة السوداء الموحشة التي لا يستطيع العارف بها أن يخترقها في أقل من إثنتي عشرة ساعة، و أن الزنوج وعلى رأسهم (لِـم) سيتعقبونه ككلاب الصيد؟ ويجيبه جونس بأنه أعرف الناس بجميع أطراف

الغابة، إذ طالما صاد فيها، بل هو يستطيع أن يذرعها مُغمض العينين؛ وإنه سينطلق فيها حينما يرخي الليل سدوله.. حتى إذا كان في طريقها الآخر فسوف يركب السفينة الفرنسية التي تبحر إلى المارتنيك، وأن أيدي أعدائه لن تمتد إليه مطلقاً.. وإلّا.. فهناك هذه الرصاصة القضية.

وهنا يسمع جونس دق طبول بعيدة، فيرهف أذنيه، ويشيع في وجهه إحساس غريب مفاجيء؛ فإذا سأله سمذرس فقال له: «إنها طبول الزنوج يدقونها قبل أن يحاربوا لبعث الشجاعة في قلوبهم.. وهم يأتمرون الآن في إجتماعهم الدموي على صوت تلك الطبول.. وعندما يشتد الظلام فينطلقون في أثرهما كالأشباح وأطياف الجن في مسالك الغابة.. إن هذا شيء مفزع يرسل العرق مدراراً.. إنهم الآن يقومون برقاهم السحرية.. ليسحروك!».

ويحاول جونس أن يستهزيء بسمذرس وبالزنوج.. إنه صديق الغابة وأشجارها.. وصديق القمر الذي يتخلل أغصانها أيضاً.. ثم هو رجلٌ مؤمنٌ بالمسيح وبالكنيسة من يوم أن عمد فيها.. وهذا يكفي لحمايته من أراجيف هؤلاء الوثنيين ومن سحرهم.. إلّا أن سمذرس يهزأ بإيمان صاحبه، ثم يسأله: «أين كان إيمانه ذاك حينما كان جلالة الإمبراطور يقتل ويسطو ويمتص دماء الناس؟!» ويضحك جونس.. ولا يبالي أن يقول: «إن الكنيسة هي جزءٌ من اللعبة.. وإنه يستطيع أن يضع السيد ( ).. على الرف مؤقتاً إذا كان الأمر أمر نقود يكسبها!».

ثم يقول لسمذرس: إنه يترك له القصر الإمبراطوري ينهب منه ما يشاء قبل أن يقدموا.. فإذا أشار عليه سمذرس بألّا يخرج من الباب الأمامي، رفض جونس لأنه لايزال إمبراطوراً.. وهو لا يخرج إلّا من حيث دخل أول مرة. ثم يتناول قبعة بناما في فيجعلها فوق رأسه، ويضع يديه في جيبي بنطلونه،

وينصرف وهو يصفر لحناً هادئاً.. فيذهل سمذرس، ويتمنى لو سحقه الزنوج!

٢

ثم يرتفع الستار عن ليلٍ مظلم.. غابةٌ بعيدة يفصلنا عنها فضاء تغطيه رمال وحصباء وحشائش، وإذا جونس المسكين يدخل فينحط فوق الرمال مجهداً مكدوداً، بعد أن يطمئن إلى أن أحداً لا يتعقبه، ثم يخاطب قدميه قائلاً: إنهما يجب أن يستريحا، لأن الرحلة بعيدة، و المدي واسع!

ثم يسمع صوت الطبول الرتيب (طم طم.. طم طم) فيظهر شيئاً من عدم المبالاة، ثم يطمئن، ويقول: إنهم على بعد أميال كثيرة.

ثم يبحث عن الحجر الأبيض فلا يجده، ويجد في البحث عنه بلا جدوى.. لقد كان خبأ تحته صندوقاً به شيء من الطعام.. وهو الآن جوعان.. هو يريد أن يكون قوياً لرحلته الطويلة الشاقة.. ونراه يعاتب الظلام الذي أرخى سدوله مبكراً.. ثم يتناول ثقاباً ويحكه في بنطلونه فيشتعل.. ثم ينظر حوله.. لكنه سرعان ما يطفئه.. ويتهم نفسه بالجنون، لأن إشعال الثقاب قد يمكِّن الزنوج من إكتشاف مكانه.

إذن.. لقد بدأ الفزع يساوره.. وها هي دقات الطبول (طم طم.. طم طم) تزداد شدة.. ثم ينظر حوله فيرى أشباحاً سوداء قصيرة كالأقزام تخرج من الغابة.. فينزعج.. ويتناول مسدسه ويهددها بأن تنصرف.. وإلا أطلق النار عليها.. وهو يطلق النار بالفعل.. وهنا.. تولي الأشباح هاربةً من الغابة.

ولكن صوت الطبول يزداد شدة، ويقول والأشباح مولية: إن هي إلا خنازير الغابة السوداء التي إكتشفت العامة فإلتهمته.. وقد أتت لتجد رزقاً آخر.. ثم يأسف لإطلاقه الرصاص.. فقد سمعه الزنوج بلا ريب.. وعليه.. فلينطلق داخل الغابة.

٣

ثم يرتفع الستار عن ليلٍ موحش –في الساعة التاسعة– والقمر النحاسي يطلع ونوره يتخلل الأشجار.. ونرى في جانب من الغابة شبح رجلٍ زنجي جالسٌ فوق الرمال وهو يرمي بزهر النرد بعد أن يشخشخه في يده بشدة.. ثم نرى جونس يدخل فجأة وقد بدا عليه التعب.. وقد ضاعت قبعته البناما.. ونسمعه يهذي.. ولا يمضي زمنٌ طويل حتى يرى الرجل الزنجي.. فيعجب! إن هذا الزنجي جف (**Jeef**) الذي إعتدي عليه جونس من قبل، والذي ظن أنه ذبحه بموساه.. إن جونس يبتهج، ويتحدث إلى «جف» بالذي كان.. لكن جف لا يجيبه.. فهل كانه شبحه فحسب؟ ويحاول جونس أن يجعله يتكلم.. لكن الشبح يظل صامتاً.. وهنا يتناول جونس مسددسه ويطلقه عليه.. لكن الشبح يتوارى بين الشجر.. ويذهل جونس، ويبدو عليه الرعب الشديد، فيقذف نفسه في الغابة حيث يضل الطريق الصحيح.. وها هو ذا صوت الطبول يشتد.. وكأنه يدنو ويلاحقه!

٤

لقد أسفر البدر الآن.. ونحن أمام طريقٍ فسيحٍ بين شطري الغابة.. وها هو ذا جونس يقبل في حالة يرثى لها، وقد بدا عليه الإعياء، وتمزقت ملابسه..

وهو ينبطح على الرمل مكدوداً متعباً.. إنه يلعن هذا المعطف الثقيل، ويخلعه عنه ويقذف به بعيداً.. ثم هذا الحذاء الكبير الفضفاض ذو المهمازين.. لقد كان جعل خطاه ثقيلة، وهو يخلهه ويلقي به جانباً.

إنه يريد ألا يعطله شيء حتى لا يقع فريسةً في أيدي من يقصون أثره! ألا

ما أبشع وظيفة الإمبراطور هذه! ألا ما أبشعها وأثقل تبعاتها!

ثم يتحدث جونس إلى نفسه فيربأ بها أن تكون كنفوس هؤلاء الزنوج غير المتمدينين الذين لم يتعمدوا في الكنيسة ولم يستمعوا إلى وعاظها مثله.. لكنه يفضل ألا يتحدث هكذا، لأنه في حاجةٍ إلى الراحة لا إلى الكلام.. لقد ذهب من الليل نصفه، وفي آخر النصف الثاني سيكون عند الشاطيء.. وسينجو!

لكنه لا يكاد يستلقي حتى نرى مجموعة من المسجونين تبرز من بين الأشجار فجأة وهم يحملون فؤوسهم وكوريكاتهم، وقد لبسوا ملابس السجن المخططة، ومن خلفهم حارس السجن يطرقع بسوطه في الهواء.. ثم ما هي إلا لحظة حتى يأمرهم بالعمل في الطريق فيأخذون في عملهم في حركات آلية وئيدة بحيث لا نكاد نسمع لهم ركزاً.. ثم يراهم جونس فجأة فيسقط في يده، ويحاول أن ينهض ليلوذ بأذيال الفرار.. لكنه لا يستطيع، فينادي سيده المسيح!

ويتقدم الحارس فيأمره بأن يأخذ مكانه بين المسجونين.. ويطيع جونس وهو يدمدم بشيءٍ من الشتائم المكبوتة.. فيشوي الحارس من كتفيه بسوطه... وهنا يزمجر جونس الذي يحسب أنه يحمل فأساً كالآخرين، ويرفع يديه ليهوى علي الحارس «الأبيض»! فيحطم رأسه؛ لكنه بعد أن يفعل لا يرى في يديه شيئاً.. فيرجو السجناء أن يعطوه فأساً.. لكنهم يقفون كالأصنام.. أو كالأشباح.. لا ينطقون.. وعند ذلك يتناول مسدسه ثم يطلقه على الحارس. ولا يكاد يفعل حتى تتلاشى أشباح المسجونين، وينطبق شطرا الغاية.. ويطلق جونس ساقيه للريح.. لأن أصوات الطبول تدق بشدةٍ، وتقترب كثيراً!

٥

إننا الآن في الساعة الواحدة صباحاً، وضوء القمر ينسكب فوق هذه الدائرة الخالية من الأشجار وسط الغابة، وقد بسقت الأشجار فلا نرى إلّا جذوعها الضخمة حول الدائرة التي برز في وسطها جذع شجرةٍ لم يبقَ منه مجتثوه إلّا شيئاً يسيراً.. ثم يأتي جونس الذي إشتدَّ به الإرهاق والفزع، وإزدادت ملابسه تمزقاً وتقطيعاً، ولم يبق من حذائه إلا آثار نعلين.. يأتي فيجلس فوق بقايا الجذع وسط الدائرة، ثم يحمل رأسه بين يديه الواهيتين، ويأخذ في مناجاة يسوع المبارك، وقد ثبت عينيه في أعماق السماء.. قائلاً:

«مولاي.. مولاي يا يسوع المبارك.. إستمع دعائي، أنا، هذا الآثم.. أعلم أنني أجرمت.. أعرف.. وذلك حينما صوبت مسدسي إلى جف حينما كان يرمي زهر النرد وأرديته.. وأعلم أنني حينما رفعني أولئك الزنوج البلهاء إلى عرشهم كنت أبتز أموالهم بكل ما وسعني الإبتزاز، وإني على ذلك لنادم.. فسامحني.. إغفر لهذا المذنب الضعيف.. ثم.. ثم إحمني منهم.. وإجعلهم بعيدين عني.. أوقف هذه الطبول التي ترن في أذني.. تلك الطبول ذات الدفات المسحورة».

ثم نراه يقف ويقول، وكأنما شعر أن السيد المسيح قد إستجاب دعاءه: «لا شك أن السيد سيحميني من سحرهم بعد هذا».. ويجلس ثانيةً ثم ينظر إلى نعليه، وقد برر إبهامه من إحداهما.. فيتوجع.. ويقول إنه لم يعد فيه غناء له.. فيخلعهما.. وليمش جلالة الإمبراطور المسكين حافياً.. فهذا أسهل له.. ويخلعهما بالفعل، ثم بطفق يتأملهما.. في حين نرى أشباحاً كثيرةً تبرز فجأة من بين جذوع الشجر.. إنها أشباح زراعٍ أغنياء في زي أبناء القرن المنصرم.. بينهم شخصٌ نظيف البزة يبدو أنه مندوب من الحكومة لرئاسة هذا المزاد

الذي أُقيم هنا لبيع الرقيق، وقد أقبل السراة والأعيان والحسان الغيد من كل صوب لشراء ما يحتاجون إليه من العبيد.. وها هم أولاء يحيطون بالجذع العتيق، وها هي كوكبة من العبيد جيء بها لتُباع في المزاد بالفعل.. وبينهم إمرأة تحمل طفلاً راح يرضع من ثديها، وقد أخذ الزراع يثنون على العبيد المساكين.. المعروضين للبيع.. أما الشبان والحسان فقد راحوا يتبادلون النكات؛ ثم يبدأ المزاد.. ويعلن الرئيس أنه يفتتحه ببيع جونس.. وها هو ذا يأمره بالوقوف على الجذع.. ويأخذ رئيس المزاد في وصف محاسن الرجل الواقف بينهم فيقول: إنه قويٌ مفتول العضل، ذو يدين صالحتين لجميع أعمال الزراعة.. «انظروا إلى كتفيه.. وظهره.. وهذا العضل المكتنز انظروا إلى...» إلى آخره.

ويشرع العطاء تلو العطاء، ويبدو أن كل واحدٍ حريص على أن يشتري المسكين جونس.. الذي نراه وقد تبدل من فزعه شجاعة فجأةً.. فراح يقول:

«ماذا أيها البيض؟ أهذا مزادٌ إذن؟ أتبيعون واحداً من البشر كما كنتم تفعلون قبل حرب العبيد؟!» ثم يقبض على مسدسه في اللحظة التي يسلمه المنادي إلى أحد المتزايدين.. ويقول جونس وهو ينظر إلى المزارع: «أفأنت تبيعني وأنت تشتريني؟ بل سوف أريكم أنني زنجيٌ حر.. ألا قاتكلم الله!».

ثم يطلق الرصاص مرةً على المنادي ومرةً على المشتري.. ولكن ماذا؟ إن الغابة تنغلق.. ولا أشباح تولي.. والظلام يسود! ياللهول! إنه لم يكن مزاداً إذن!

ويصيح جونس المسكين مفزوعاً.. ويطلق ساقيه للريح!

وصوت الطبل الرتيب لايزال يملأ الآفاق!

٦

ثم يرتفع الستار عن مأوىً في الغابة بين أشجارها الضخمة عرشت عليه عساليج النباتات الزحّافة فحجزت عنه ضوء القمر إلّا قليلاً.. الساعة الآن الثالثة صباحاً.. وجونس يدخل متخاذلاً ولا تكاد قدماه تحملانه وهو يئن أنيناً موجعاً ويقول:

«رباه! ماذا عساي أصنع الآن بعد أن لم يبقَ في المسدس إلّا الرصاصة الفضية؟.. فأنا إن أطلقتها أصبحتُ مقتولاً لا محالة! إن الظلام يشتد من حولي، فأين القمر؟! ألا تريد تلك الليلاء أن تنتهي يا إلهي؟»".

ثم يقول إن المكان صالحٌ لأن يستريح فيه، وإنه سيستريح بالفعل، وليأتِ الزنوج.. وليمسكوا بتلابيبه.. لأن هذا لا يهم.. ولا يكاد يفعل حتى نرى أشباحاً كثيرةً، وزنوجاً عديدين.. عرايا.. عرايا إلا مما يستر الحقوين.. إنهم يكظون المكان وهم يبرزون من بين الشجر.. يرقصون على دق الطبول التي تملأ الدنيا بنغمتها الرتيبة.. (طم طم.. طم طم).. ولا يكاد جونس يرى هذه الأشباح حتى يذهل عن نفسه، ويهزه الخوف هزاً عنيفاً، لكنه لا يستطيع أن يهتز كما يهتز الآخرون إلى الأمام ثم إلى الوراء.. ولكن ضوء القمر الخافت يتضاءل فيعم الظلام.. ثم لا نرى أشباحاً.. غير أننا لانزال نسمع أنين جونس.. ثم نراه يسلم رجليه للريح عَادياً عَدواً شديداً في صميم الغابة.. أما (طم طم.. طم طم).. فتشتد أكثر من ذي قبل.

٧

الساعة الآن الخامسة صباحاً.. ونحن في طرف الغابة القريبة من النهر، وقد أخذت أصباغ البنفسج تلون صفحة الماء البعيد وتضفي ظلالاً على

صخرةٍ بارزة قريبة وجذع شجرةٍ مجاورة.. وهذا صوت جونس الذي لم يظهر بعد يثير الرثاء بأنينه في قلوبنا.. إنه يتوجع ويشكو.. وها هو ذا يدخل محزوناً مهموماً يحمل في قلبه أثقالاً من هموم روحه المتعبة، ويقلب نظراته المنهوكة في صفحة النهر.. ثم يتجه نحو الصخرة التي قامت في مكانها كالمذبح في الكنيسة.. ثم يركع أمامها.. ويحدث نفسه:

«ما هذا الذي أنا صانعه؟ ما هذا المكان يا ربي! هذا الصخر؟ ذلك النهر! يخيل إليّ أنني أعرف هذا كله، وأنني جئت إلى هذا المكان من قبل!».

ثم يضطرب فجأة.. ويضرع إلى الله أن يحميه.. ثم يبتعد عن المذبح.. ثم ينطوي على نفسه فوق الأرض ويتلوى في خوفٍ هستيري. ثم نرى زنجياً يبرز من خلف الأشجار عارياً إلّا من فروة غريبة تستر حقويه. إنه هذا الطبيب الساحر من أهل الكونغو.. لقد ترك الفروة تتدلى من أمام في شكل غريب، وقد صبغ جسمه بأجمعه بدهان صارخ الحمرة، وركب على جانبي رأسه قرني أيل، وحمل في إحدى يديه شخشيخة من العظم، وفي الأخرى عصا سحرية رَبط في طرفها حزمةً من ريش الكوكو، وفي صدره وأذنيه وساعديه عددٌ كبيرٌ من الخرز.

ويتقدم هذا الرجل الغريب حتى يكون بين جونس وبين المذبح، ومن ثمة يشرع في رقصة أغرب منه.. رقصة تنسجم حركاتها مع (طم طم).. وهنا يثب جونس نصف واقف.. كالمشلول.. لكن الرجل لا يبالي به.. بل يشرع مع الرقص في غناء رتيب.. ثم نراه يهرب هنا ويهرب هناك، وكأنما ثمة شياطين تجري خلفه.. فهو يهرب منها مفزوعاً وكأنما شرٌ قريب يدنو منه.. وفجأة نسمعه يصرخ صراخاً مبحوحاً هيسترياً.. وعند ذلك نرى جونس وقد نام نوماً

مغناطيسياً كاملاً، وهو يصنع كما يصنع الرجل تماماً.. ويصيح كما يصيح ويضرب بيديه ورجليه كما يضرب.. لقد دخلت في نفسه روح الرقصة حتى أصبحت روحه هي.. ثم يتطور الموقف.. إن قوى الشر تطلب قرباناً.. ولابد من ذلك لتهدئتها.. وها هو ذا الطبيب الساحر يشير بعصاه إلى الشجرة المقدسة ثم إلى النهر من ورائها.. ثم إلى المذبح.. ثم إلى جونس في قسوة ووحشية.. ويبدو أن جونس يفهم معنى ذلك كله.. إنه هو الذي يجب أن يكون قرباناً، وهو لهذا يسجد حتى يمس بجبينه التراب بين يدي الساحر قائلاً:

«رحمتك.. رحمتك يا إلهي.. تلطف بهذا الآثم!».

ولكن الساحر يتجه نحو النهر، ويشير بذراعيه كأنما ينادي إلهاً من أعماقه، ثم يخطو إلى الوراء وذراعاه لاتزالان ممدودتين.. وإذا رأس تمساحٍ ضخمٍ يبرز من شاطيء النهر.. وعيناه الخضراوان تلمعان نحو جونس.. ثم يمس الطبيب كتفي جونس بعصاه فيتمدد هذا على بطنه، ويقترب من الوحش الفاغر فاه شيئاً فشيئاً، وفي يئن في أثناء ذلك أنيناً متصلاً يقول: «الرحمة يا إلهي.. الرحمة».

وهنا يبدو جزءً أكبر من التمساح وفمه مفغورٌ كأنه يهم أن يبتلع جونس.. والساحر يصيح صياحاً عالياً منسجماً مع (طم طم.. طم. طم طم. طم)!

ويشتد الفزع بجونس فيجأر بالدعاء إلى السيد المسيح كي ينقذه.. وهنا يتذكر الرصاصة الفضية.. فيتناول المسدس ويصوبه نحو عيني التمساح الخضراوين قائلاً:

«إنك لم تصل إليّ بعد».

ثم يطلق الرصاصة فيرتد التمساح إلى النهر، فيختفي الطبيب الساحر خلف الشجر.. وينطرح جونس على الأرض مختفياً وجهه في التراب.. وقلبه ينبض مع دقات (طم طم).

٨

نحن الآن أمام المنظر الثامن.. ولكن في ساعة الفجر.. ودقات الطبول تزداد جلبة.. وهذا الزنجي (لِم) وقد وقف ومن حوله شرذمة من الجنود، وإلى جانبه ذلك الإنجليزي الخائن الأبيض الوصولي البارد سمذرس.. أما (لِم).. فلا تستره إلا تلك الرقعة حول حقويه.. يتدلى منها هذا المسدس، وذلك الحزام الذي يحمل فيه الرصاص، والجميع يغطون رؤوسهم بقبعات كبيرة من خوص النخل، وقد حمل كل منهم بندقية.. ثم نرى أحد هؤلاء الجنود يلهث في مثل صوت الخنازير وهو يشير إلى الجهة التي إنسرب منها جونس فيقبل لم وسمذرس لينظرا.

ويقول سمذرس: «إن هذا هو المكان الذي إنسرق منه جونس إلى الغابة حيث إخترقها سالماً إلى شاطئ البحر، في حين أنتم أيها البلهاء عاكفون على دق طبولكم طول الليل.. وعاكفون على سحركم تنفثون و توسوسون».

ولكن (لِم) يقول له: «إنهم قد أمسكوا به!».

ويقول سمذرس وكأنه لم يفهم: «إذن فلماذا لا تنطلقون وراءه في الغابة لتقبضوا عليه؟ ماذا تنتظرون؟».

ويجيبه لِم: «إنهم قد أمسكوا به!».

ويقول سمذرس إن جونس أكثر لباقةً من هؤلاء الزنوج جميعاً، وإنه يمقته من كل قلبه.. لكنه لا ينكر عليه تلك اللباقة.

ثم يسمع الجنود حركةً بين الأغصان فيصوبون بنادقهم في كل مكان.. ويذهب كل منهم في جهة.. وفي هذا السكون المزعج يسألهم سمذرس عما إذا كانوا يظنون أنه هو؟ فيقول لِم: «إننا قد أمسكنا به.. ش.. شو..».

وهنا تنطلق في الغابة بنادق كثيرة..

ثم يبتسم (لِم).. ويقول سمذرس: إنهم وجدوه.. لكنهم وجدوه ميتاً.. فقد حصل رجاله -رجال (لِم)- على عدد من الرصاص الفضي.

المذهب السريالي

ما هو المذهب السريالي؟

المذهب السريالي أو السريالزم هو ذلك المذهب الذي يحلق بنا وراء الحدود المألوفة لما إتفقنا أن نسميه الواقع، والذي يحاول أنه يمد الآداب والفنون لهذا السبب بما لم تألفه الآداب والفنون من المواد الغريبة عليها، أو المواد التي تم يسبق للكُتّاب والفنانين أن يستعملوها إما رهبة منها أو جهلاً بها أو لعدم قدرتهم علي تكييف طريقة تناولها، ومن ذلك المزج في المسرحية الواحدة أو القصة الواحدة أو الصورة أو التمثال الواحد بين تجارب العقل الواعي والعقل الباطن.. ومن ضرورات هذا المزج ألا يخضع الكاتب أو الشاعر أو الفنان لأصول المنطق والتفكير المقعد السليم؛ وذلك لأن من أهم قواعد السريالزم أن تتغلب سمات العقل الباطن وصبغته على سمات العقل الواعي وصبغته في عملية المرج هذه.. ومن آثار غلبة العقل الباطن على العقل الواعي هذا التحلل من أصول المنطق والتفكير المقعد السليم.

الفرق بين السريالية والرومنسية:

ويسهل على من يمعن في هذا الكلام السابق أن يدرك كيف توشك الرومنسية أن تقترب من السريالزم؛ لأن من أهم أصول الرومنسية تغليب العاطفة و الخيال على الأمور العقلية.. ويغلو أعداء السريالزم فيقولون إنه «بدعة جديدة» لتحويل الرومنسية إلى إبتذال وسخف، أو أنه كما يعبرون:

Areductio absurdum of romanticism!

ومهما يكن من إختلاف الآراء في السريالزم، فالكاتب أو الفنان الذي يأخذ بهذا المذهب يفضل ألا يرتبط بالأوضاع المعروفة في المذاهب الأخرى، وهو لذلك يأبى التقيد في المسرحية مثلاً بالقالب الواحد يصب مسرحيته فيه كما يصنع الكاتب الكلاسي أو الكاتب الطبيعي أو الكاتب الواقعي؛ بل هو مؤثر التنقل في المسرحية الواحدة بين الأجواء المختلفة.. الأجواء السائبة المتحللة من العرف والتقاليد.. وهذا التحلل من العرف هو من سمات الرومنسية، إلا أنه في السريالزم تحلل نشأ مما كرثت به الحرب العالمية الأولى (١٩١٤-١٩١٨) تقوس من إصطلوا حرها فزعزعت فيها القيم الأخلاقية وجعلتها تفلت من ربقة العقل (القديم!) الذي زلزلت أركانه نظرية النسبية الجديدة، وما أذهل به فرويد ألباب العالم من أبحاثه السيكلوجية العجيبة التي أثبتت مدى تسلط عقلنا الباطن وهيمنته القاهرة علينا، وتحكمه في تكييف أخلاقنا، وبالتالي في عقلنا الواعي!

أسباب قيام المذهب السريالي:

أذاع هجل ضرورة هدم الماضي كله لبناء مستقبلٍ سعيدٍ على أنقاضه، وما دوى به صوت ماركس من ضرورة هدم الرأسمالية وقيام نظام ينصف العامل ويشد أزره وينقذه من أنياب الرأسماليين.

فهؤلاء الثلاثة إذن: فرويد وهجل وماركس، هم المسئولون عن ذلك السريالزم الذي لم يبتكروه، بل ربما لم يكونوا يعرفون عنه شيئاً، وإنما الذي إبتكره وأذاع به وإرتجل له ذلك الإسم إرتجالاً هو رجل يدعى «ترستان زارا[1]» وذلك حينما أطلقه في سنة ١٩١٦ على تلك الحركة الهدَّامة التي

---

(١) Tristan Tzara.

إختلجت في نفوس الداعين إلى القضاء على جميع موازين الآداب ومقاييس الذوق، وذلك في كلمةٍ نابية كان يلقيها في إخوانه من أتباع السوء الذين تحللت أخلاقهم وإنحطت أذواقهم ووجدوا في دعاوي ماركس العريضة رسالة جديدة تبشر بمجتمعٍ جديد، له فنه الجديد وأدبه الجديد.

وقد كانوا يطلقون على حركة السريالزم هذه، والتي بدأها ترستان زارا، كلمة دادا أي بابا، وهي الكلمة التي إرتجلوها لثورتهم العاصفة بجميع القيم الأخلاقية، والسخرية ما وسعتهم السخرية بما توارثه الناس من آداب وتقاليد وشرائع ومُثل. وأنهم إتخذوا أحد الطرق وأوقحها لنشر هذا الروح الجديد وإشاعته بين الناس، ولا سيما في المشارب و(المباول!) العامة. وقد وجدوا إنجيلهم الجديد وقيمهم الجديدة في تعاليم كارل ماركس، تلك التعاليم التي كانت أكبر مخدر! للطبقات العاملة؛ ولهذا نشبت بينهم وبين رجال السياسية والأديان العامة، ولا سيما الكاثوليكيين، مصادمات فكرية عنيفة، إذ كانوا يغرون الشعب بالتحرر من الكثلكة إلى الواقعية الإشتراكية.. أما الفن الجديد الذي كانوا ينشدونه فقد وجدوه في تلك الكتابة اللاشعورية أو الكتابة التلقائية (**Automatic**) والتي كان أندريه بريتون أول من إرتفع بها إلى السريالزم الصحيح، وبالأحرى كان أول من إنتشلها من بؤرة الفوضى التي قضت فيها فترة الحضانة في موسكو.

الأطوار التي مر بها السريالزم:

ثم مرَّ السريالزم بعد ذلك في أطوار ثلاثة.. أولها (من سنة ١٩٢٠ إلى سنة ١٩٢٤): وهي تلك الفترة التي كان يتلمس فيها طريقه إلى الفنون والآداب والسياسة بإستحداث الوسائل التي يستطيع بها تسخير العقل الباطن للإنتاج في هذا الميدان الفسيح الرحب، والطور الثاني (من سنة ١٩٢٥ إلى

سنة ١٩٣٠)، وهو ذلك الطور الذي تحقق فيه كيان السريالزم بقيام الشيوعية الدولية، وكان ذلك مصحوباً بالإنتاج الفعلي في عالمي الأدب والفنون وفقاً للأصول اللاشعورية (التلقائية) الخالصة.. ثم يلي ذلك الطور الثالث، وهو ذلك الطور الذي أخذ فيه معتنقو السريالزم يتحللون بالتدريج من ربقة موسكو السياسية، وهو تحلل يكاد يكون ردة إلى الأصول التي ثار عليها منشئو السريالزم الذين كانوا ينكرون الوطنية ويستهزئون بالشرائع ويسخرون من التقاليد ويزرون بالأديان ويكفرون بالأسرة.. وكان من آثار هذه الردة أن أصبح كُتّاب السريالزم وفنانوه يتهاونون إلى حدٍ ما في الكتابة اللاشعورية أو التلقائية التي يكتبها الكاتب وهو شبه ذاهلٍ عن نفسه؛ وعادوا يجيزون الكتابة الشعورية إلى حد ما –كما أجازوا ذلك الفن أيضاً– وهنا نشأت طريقةٍ جديدةٍ –أو وجه جديد– من أوجه السريالزم، هي طريقة الإضطراب الذهني (البارانويا) التي ينتاب الكاتب السريالي فيها حال أشبه بالشرود الفكري يصدر فيها عن مزاج سوداوي فكه يجعل أفكاره مفككة يكاد الربط بينها يكون معدوماً.. وهذا هو السريالزم الحديث الذي نشأ في باريس وإستقر فيها حتى إقتحمها الألمان في الحرب العالمية الثانية، فهاجر منها إلى أمريكا حيث إستقر في الولايات المتحدة وتأثر به كثيرٌ من أدبائها وفنانيها كما تأثر به كثيرون من كُتّاب المسرح، الذين يثيرون في القارئ أو المتفرج الكثير من مشاعر الرحمة وأحاسيس الحنان بجمال ما يصوره خيالهم المنطلق من صورة الروح الإنساني المستكن في أغوار النفس ولا يحسن إظهاره إلّا هؤلاء السرياليون.. وعلى رأسهم وليم ساروين **W. Saroyan** المولود سنة ١٩٠٨، والذي كتب عدداً من القصص و المسرحيات السريالية قابلها النقاد الأمريكيون بالوجوم.. وإن أقبل عليها القراء والمتفرجون بالإعجاب.

وسنرى من الخلاصة التي سنقدمها فيما يلي للمسرحية التي كتبها ساروين أنه إستطاع الإلمام بأهم عناصر المذهب السريالي. والذي نحب أن تلفت النظر إليه قبل تقديم هذا الملخص هو أن المسرحيات السريالية تكاد تشبه المسرحيات الطبيعية من حيث عدم إشتمالها على ذروة.. ومن حيث إنها مجرد عرض صور لا تربطها إلا فكرة عامة، إلا أنها تختلف عن مسرحيات الرومنسية في أنها تشبه الحلم، وبالأحرى، أحلام اليقظة التي هي من آثار سلطان العقل الباطن.. ولن يصعب علينا إدراك ما لفرويد وهجل وماركس من نصيب في تفكير المؤلف.. هذا التفكير الذي يوشك أن يشبه الهذيان.. وهو مع ذاك هذيان يملك علينا مشاعرنا ويثير فينا مواجع الرحمة.

مسرحية قلبي في بلاد الأحلام[1]

مسرحية سريالية للكاتب الأمريكي وليم سارويين..

نحن أمام «سلاملك» منزلٌ قديم أبيض في طرف من أطراف مدينة فرسنو بولاية كاليفورنيا بالولايات المتحدة.. والمنزل منعزل، تفصله من منازل المدينة برية موحشة تظلها سماء قرمزية.. ونحن في ساعة من ساعات الأصيل في أمسية من شهر أغسطس سنة ١٩١٤.. والشمس موشكة على الغروب.

وهذا صبيٌ صغير يدعى جوني في التاسعة من عمره.. وقد أخذ يلهو ويلعب فوق الدرج، ويحاول الوقوف على يديه وفوق رأسه! والضرب في الهواء برجليه كما يصنع «البلياتشو».

ثم تدوي في البعد صفارة قطارٍ يطوي الرحب، فيفيق جوني مما هو فيه من هذا اللعب، ويصغي بإحدى أذنيه إلى صفير القطار، كأنما يحاول فهم ما يعنيه هذا الصفير الذي يشبه صراخ المستغيث.. ثم يعود جوني إلى لعبه، ولا يكاد يمضي فيه حتى يلمح غلاماً لا يعدو الرابعة عشرة من عمره.. مقبلاً يطوي الطريق فوق دراجته وقد حمل على إحدي كتفيه حملاً من جرائد المساء، وأحد يلعق قطعة من الجلاس الشائق اللذيذ الذي جعل الدنيا كلها من حوله عالماً من الجيلاتي الجميل.

ويشير إليه جوني.. إلّا أن الغلام يكون عنه في شغل.. ويمضي به دون أن يلقي إليه بالاً.. فيجلس جوني لينتشر في هذا العالم اللانهائي.. إلّا أن

---

[1] My Heart is in the Highlands.

عصفوراً يسقسق من حوله فيقطع عليه تفكيره، فإذا إلتفت إليه وشرع يكلمه طار العصفور دون أن يعيره إهتماماً.. دون أن يأبه به.

ويبتسم جوني.. ثم يعود إلى لهوه من جديد.. إلا أننا نسمع صوتاً يصك آذاننا من داخل المنزل البائس.. فنعرف أنه موت والد جوني.. الذي حبس نفسه في عالمه الداخلي، وأخذ يشتغل بقرض قصيدة من الشعر.. وها هو ذا يردد أبياتها.. ويحاول إصلاح ما لا يعجبه منها:

«النهار الطويل الصامت على سفر في منازل القلب الوقور المقروح!»، ثم يصمت هنيهة ويعود، فينبس موأوئاً:

«و.. و.. و..».

ثم ينطلق مسرعاً، فيقول:

«النهار الطويل الصامت.. على سفر في منافذ القلب الوقور المقروح.. و.. و..».

ثم يعود، فيقول: «إن الزمن ليتعثر كسيحاً باكياً في حنايا القلب الوحيد المهجور».

ثم نسمعه يقلب مائدة.. ويضرب كرسياً في غضب.. ثم يزمجر.. ثم يصمت.

أما جوني فيرهف أذنيه.. ثم ينهض فيحاول الوقوف على رأسه.. إلّا أنّه يفشل مرةً بعد مرة.. حتى ينجح آخر الأمر.. وبينما هو كذلك إذا هو يسمع أشجى موسيقى وأجملها.. وإذا الموسيقى في هذا اللحن المعروف: «إن قلبي في بلاد الأحلام!» يعزفه موسيقار صناع طاعن في السن، وضع نايه فوق

شفتيه، وقد أوشك الآن أن ينتهي منه وهو يشارف المنزل.. وينتقل جوني إلى الرجل مأخوذاً مشدوهاً يكاد يظفر من الجذل، ويقول:

- بودي لو سمعتك تعزف لحناً آخر!

ويقول له الرجل العجوز، وإسمه ماك كريجر:

- أيها الفتي.. أيمكنك أن تحضر كوباً من الماء لرجلٍ ظمآن ليس قلبه هنا: بل هو في أرض الأحلام.. فوق روابي سكتلندا!

- وما روابي سكتلندا؟

- روابي سكتلندا هي.. روابي سكتلندا.. هل يمكنك؟

- وماذا يصنع قلبك في روابي سكتلندا؟

- إن قلبي يتنزى من الحزن هناك.. أيمكنك أن تحضر لي كوباً من الماء البارد؟

- ومن أين أمك؟!

- أمي في طلسا.. في أوكلاهوما.. لكن قلبها ليس هناك.

- وأين قلبها إذن؟

- (بصوت مرتفع) في ربى سكتلندا.. (بحنان) انا في منتهى الظمأ يا بني!

- وكيف حدث هذا؟ كيف يترك كل أفراد عائلتك قلوبهم في ربى سكتلندا؟!

– في (لهجة شكسبيرية) هكذا حالنا.. هنا اليوم.. وراحلون غداً!

– (محدثاً نفسه) هنا اليوم.. وراحلون غداً؟! (إلى الرجل) ما أغرب ما ترمز!

– أحياء حيناً.. أموات حيناً آخر.

– وأين أم أمك؟

– (متحاملاً.. ولكن في غضب) إنها هناك.. في فيرمونت.. في بلدةٍ صغيرة إسمها النهر الأبيض.. إلا أن قلبها ليس هناك!

– وهل قلبها البائس العجوز في ربى سكتلندا هو الآخر؟

– ذهب إلى ربى سكتلندا فجأة.. يا بني! إن الظمأ يكاد يقتلني!

وهنا يخرج والد جوني كأنه ينطلق من قفص ويصيح بولده وهو أشبه بالنمر الذي إستيقظ من حلمٍ مزعجٍ.. قائلاً:

– جوني أيها الملعون.. إرحم هذا الرجل العجوز البائس.. أدركه بجرعةٍ من الماء قبل أن يسقط فيموت.. لعنك الله.. ما أضيع أخلاقك!

ويجيبه جوني:

– أوه.. ألا بستطيع الإنسان أبداً أن يقف على شيء من رجل مسافر!

– أدرك الرجل بقليلٍ من الماء قاتلك الله.. لا تقف كالناطور هكذا.. هات له يشرب قلت لك قبل أن يخر ويموت.

ويقول له جوني:

– بل أنت الذي تأتيه بما يشرب.. فأنت لا تصنع شيئاً.

– لا أصنع شيئاً! ولماذا يا جوني! فأنت تعرف أنني أعد قصيدةً جديدةً منظومة في ذهني!

– وكيف دار في خلدك أنني أعرف؟ إنك واقفٌ منذ هنيهة فوق السدة مشمراً عن ساعديك!

– (غاضباً) حسن.. كان واجباً عليك أن تعرف (زائراً بصوتٍ مدوٍ) إنك إبني، (متعجباً) إن لم تعرف ذلك، فليت شعري من يعرف؟

وهنا يبش ماك كريجر، ويخاطب الرجل قائلاً:

– طاب مساؤك.. لقد كان إبنك يحدثني من صفاء الجو وإعتلاله في عنه الأرجاء.

ويذهل جوني، و يخاطب نفسه قائلاً:

«يا إله السموات! إني لم أنبس ببنت شفة عن الجو، فمن أين له هذا؟».

يُحيِّي والد جوني ماك في عظمة وأبهة:

– كيف حالك؟ ألا تتفضل لتستريح عندنا قليلاً؟ يشرفنا أن ندعوك إلى لقمة نأكلها سوياً.

(بلسان الواقع): سيدي، لشد ما أموت جوعاً.. إني قادم من فوري!

(ويتقدم الرجل ليدخل، فيعترض سبيله جوني، ويحملق إلى أعلى في وجهه، ثم يخاطبه في صوت عاطفي حنون):

– هل يمكنك أن تعزف لحن: أسقني بعينيك فحسب؟ لشد ما أحب سماعه من نايك.. إنه لحني المفضل، ولا أوثر عليه لحناً آخر.

ويجيبه ماك كريجر، وقد زالت الغشاوة عن عينيه:

– عندما تشب يا بني، وتصبح في مثل سني، تعلم أن الألحان لا أهمية لها، وأن الخبز هو كل شيء!

فيجيبه جوني في صدق:

– مهما يكن، فلشد ما أحب أن أستمع إلى ذلك اللحن منك.

وهنا يتقدم الموسيقار يصافح والد جوني، ويعرفه بنفسه قائلاً:

– إسمي جاسبر ماك كريجر.. وأنا ممثل.

– (مبتهجاً) يسرني أعظم السرور أن نتعارف (ويصدر أمره إلى جوني) جوني.. هات جرةً من الماء للسيد ماك كريجر.

ويهرع جوني إلى داخل المنزل، أما ماك كريجر فيتنهد، وهو يكاد يموت من الظمأ ويقول في لهجةٍ صادقة مع ذاك:

– ولدٌ فاتن!

– (في لهجةٍ عادية) مثلي.. إنه عبقريّ!

– (وهو يغالب نفسه من التعب) إخالك مولعاً به!

– إننا شخصٌ واحد.. إنه قلبٌ شبابي النابض.. هل لاحظت تشوفه؟

– يجب أن أقول إنني لاحظت ذلك.

– (في تيهٍ وعجب) ذلك شأني أنا الآخر، وإن كنتُ أكبرَ منه سناً وأقل ذكاءً.

(يعود جوني جارياً وهو يحمل جرةً من الماء يعطيها لماك كريجر الذي يتناولها، ويرفعها إلى فمه، وقد جحظت عيناه، وأخذت أنفاسه تسرع فتحدث شخيراً عالياً، ثم يفرغ كل ما في الجرة من الماء في لهاته دفعةً واحدة، في حين ملاحظه جوني وأبوه في دهش وإستغراب.. فإذا فرغ راح ينتفس أنفاساً عميقة، ثم نظر حوله يتملأ المنظر العام، مقلباً عينيه في السماء وفي طرف طريق سان بنيتو وحيث الشمس آخذة في المغيب، ثم يقول وهو مسابح في تأملائه، وفي صوتٍ حزينٍ متعب لطيف):

– أحسب أنني على بعد خمسة آلاف ميل من الوطن.. ترى! هل نستطيع أن نأكل كسرةً من الخبز، وقليلاً من الجبن أمسك بهما جسمي.. وروحي؟

(ويصيح والد جوني في لهجة آمرة كلهجة نابليون):

– جوني.. إذهب إلى البقال وأحضر منه رغيفاً من الخبز الفرنسي ورطلاً من الجبن!

– (في صوتٍ يشبه صوت القاضي وهو يصدر حكمه بإدانة المتهم): هات النقود!

– (قي صوتٍ هادئ، شعري، وفي كبرياء): أنت تعرف أني لا أملك بنساً يا جوني.. هات من المستر كوزاك على الحساب.

– إنه لن يفعل.. لقد تعب من إعطائنا على الحساب.. وهو يقول إننا لا نعمل، ولا ندفع ما علينا، ونحن مدينون له بأربعين سنتاً!

– (مهتاجاً وقد عيل صبره): إذهب إليه وحاوره في هذا.. إنك تعرف أن هذا عملك!

– لن يصغي إليَّ.. وهو يقول: إنه لا يعلم أي شيء عن أي شيء! وكل ما يريده هو مبلغ الأربعين سنتاً.

– (بلهجة نابليونية) إذهب إليه وتحايل عليه حتى يعطيك رغيفاً ورطلاً من الجبن (ثم يتملق إبنه في توسلٍ ورقة).. ما أهون هذا عليك يا جوني!

وهنا يتدخل ماك كريجر وقد نال منه الجوع وقلة الصبر، فيقول:

– إذهب يا بني وهات من المستر كوزاك رغيفاً ورطلاً من الجبن.

ويقول والد جوني:

– أسرع يا جوني.. إنك لم تفشل مرة في إحضار شيء ما من محل المستر كوزاك، ويقيني أنك ستعود إلينا في ظرف عشر دقائق بطعام يليق بملك.

(ثم يتدارك متفكهاً) أو بدوق على الأقل!

– أنا لا أعرف.. المستر كوزاك يقول إننا ننوي أن نضحك على ذقنه.. ثم هو يريد أن يعرف فيم تشتغل!

– (مغضباً) عال.. إذهب حالاً وقل له (بصوت الأبطال) إني لا أخفي عن الناس ما أعمل.. إني.. أقرض الشعر ليلاً ونهاراً!

– (مسلماً آخر الأمر) عظيم.. ولكني لا أظن أنه سوف يقتنع.. فهو يقول: إنك لا تخرج من منزلك أبداً، ولا تبحث عن عمل.. وهو يقول: إنك بليد.. ولا خير فيك.

– (مزمجراً): إذهب إلى هذا السلافي الغليظ القلب وقل له: إنه معتوهٌ يا جوني!

– إذهب إليه وقل له: إن أباك.. هذا السيد والعالم العظيم.. واحد من أعاظم الشعراء المجهولين الذين لايزالون على قيد الحياة.

– إنه لن يبالي بهذا يا بابا.. ومع هذا فسأذهب إليه، وسأبذل جهدي.. أليس عندما ما نأكله مطلقاً؟

– (مزمجراً.. وفي سخريةٍ مرة) فشار.. وفشارٌ فقط: (إلى ماك كريجر) لقد مضت علينا أيام أربعة، ونحن لا نذوق إلا الفشار: (إلى جوني) والآن يا جوني ينبغي أن تعود بالخبز والجبن إذا كنت تريدني أن أفرغ من تلك القصيدة الطويلة!

– سأبذل جهدي

– ويقول ماك كريجر: لا تبطيء علينا يا جوني، فخمسة آلاف ميل تحول بيني وبين الوطن يا بني.

– سأجري الطريق كله يا مستر ماك كريجر.

ويقول أبوه:

– وإذا وجدت نقوداً في الطريق فتذكر أننا سنقتسمها بالتساوي.

– وقد سرته النكتة: وهو كذلك يا بابا.

(ثم ينطلق في طريقه)

المنظر الثاني

داخل مخازن بقالة المستر كوزاك

(المستر كوزاك نائمٌ فوق ذراعيه المربعتين – ويرفع رأسه عندما يدخل جوني. إنه رجل لطيفٌ ظريف تكسو وجهه سيماء الجد، ذو شارب وحفٍ طويلٍ أشقر من الطراز القديم. يهز رأسه متثائباً محاولاً أن يستيقظ).

جوني (الدبلوماسي كعهده دائماً): مستر كوزاك.. لو أنك كنت في الصين ولم يكن لك فيها صديق ولم تكن معك نقود.. ألم تكن تنتظر أن تجد فيها أحداً يعطيك أقة الأرز؟

– ماذا تريد؟

– أريد أن أتحدث إليك قليلاً.. لابد أنك كنت تنتظر أحداً من أبناء الجنس الآري ليمد يد المعونة.. أليس كذلك يا مستر كوزاك؟

– كم أحضرت من النقود؟

– ليست المسألة نقوداً يا مستر كوزاك.. إني أتحدث عن وجودك في الصين!

– أنا لا أعرف أي شيء عن أي شيء.

– كيف يكون شعورك في الصين في هذه الحالة يا مستر كوزاك؟

– لا أدري يا جوني، ماذا عساي أصنع في الصين؟

– حسناً.. ربما تكون قائماً بزيارةٍ هناك.. وربما شعرت بجوعٍ شديدٍ

وأنت على مسيرة خمسة آلاف ميل من أرض الوطن، ولا صديق لك فيها.. وفي هذه الحالة ليس من المعقول أن يزورك كل إنسان فلا يعطيك حتى أقةٍ واحدة من الأوز يا مستر كوزاك!

– أكبر ظني أن هذا لا يمكن أن يكون.. إلا أنك لست في الصين يا جوني، ولا أبوك هو الآخر؛ والواجب يقتضيك كما يقتضي السيد الوالد أن تسعيا في الأرض وأن تبتغيا من رزقها شطراً من حياتكما التي تضيع سدىً.. فهلما فإعملا منذ الساعة لأني لن أعطيكم شيئاً من البقالة على الحساب بعد، لعلمي أنكم لن تدفعوا لي شيئاً!

– مستر كوزاك: إنك تسيء فهم كلامي.. إن هذه سنة ١٩١٤ ..لا سنة ١٩١٣.. وأنا لا أتكلم عن شيء من البقالة.. بل أتكلم عن جميع من حولك من الكفرة في الصين.. وأنت تقاسي من الجوع ما يكاد يذهب بنفسك!

– هذه ليست الصين.. يجب عليكم في هذه البلاد أن تسعوا في سبيل رزقكم، واجبٌ على كل إنسان أن يعمل في أمريكا.

– يا مستر كوزاك.. إفرض أن الذي كنت تحتاجه، ليمسك عليك رمقك في هذه الحياة هو رغيفٌ من الخبز، ورطلٌ من الجبن، هل كنت تتردد في سؤال أحد المرسلين المسيحيين هذه الأشياء؟

– أجل.. كنت أتردد.. وكنت أخجل من سؤاله أي شيء!

– حتى ولو كنت واثقاً من إعطائه إياك رغيفين بدلاً من رغيف، ورطلين من الجبن بدلاً من رطلٌ واحد.. حتى في هذه الحالة يا مستر كوزاك؟

– حتى في هذه الحالة.

– أوه.. لا تقل هذا يا مستر كوزاك.. هذا مجرد كلام.. وأنت تعلم ذلك.. لماذا؟ إن الشيء الوحيد الذي يحدث لك هو.. الموت.. إن هذا ربما قضى عليك بالموت هناك.. في الصين.. يا مستر كوزاك!

– هذا، لو حدث، لا يهمني.. والواجب عليك وعلى أبيك أن تدفعا ثمن الخبز والجبن.. لماذا لا يخرج أبوك من عقر داره ليبحث له عن عمل؟

– (وهنا يغير جوني مجرى الحديث ليتلافى هذا الهجوم الحصيف إلى الناحية الإنسانية البحتة): كيف حالك يا مستر كوزاك؟

– عال يا جوني: وأنت؟

– لا يمكن أن أكون خيراً مما أنا فيه.. والأطفال؟

– بخيرٍ جميعاً.. وقد أخذ ستيفن يتعلم المشي الآن.

– عظيمٌ جداً.. وأنجيلا.. كيف حال أنجيلا؟

– أخذت تتعلم الغناء.. وكيف حال جدتك؟

– عالٍ جداً.. وقد أخذت تتعلم الغناء هي الأخرى.. وهي تقول: إنها تفضل أن تكون مغنيةً عمومية من أن تكون ملكةً على إنجلترا.. وكيف حال زوجتك مارنا يا مستر كوزاك؟

– أوه.. جيدة جداً.

– لا يمكنني أن أصف لك مقدار سعادتي حينما أسمع أن كل شيء على ما يرام في منزلك.. ويقيني أن ستيفن سيكون رجلاً عظيماً يوماً من الأيام.

– أرجو ذلك وأنا عازم على إلحاقه بمدرسة عليا ليدرك من الفرص ما فاتني ولا أريد أن يشقى طوال حياته هو الآخر.

– إني واثقٌ ثقةً عظيمةً في ستيفن يا مستر كوزاك.

– ماذا تريد يا جوني.. وكم من النقود أحضرت؟

– مستر كوزاك.. أنت تعرف أنني ما جئت إلى هنا لأشتري شيئاً.. وتعرف أنني يلذ لي الحديث الفلسفي الهاديء معك، في الفينة بعد الفينة. (وبسرعة) لتسمح لي برغيفٍ من الخبز الفرنسي وبرطلٍ من الجبن.

– على أن تدفع الثمن فوراً يا جوني.

– وإيستر؟ كيف حال إبتنك الجميلة إيستر؟

– بخيرٍ با جوني.. ولكن يجب أن تدفع الثمن فوراً فأنت وأبوك أخبث أهل هذه البلاد.

– يسرني أن تكون إيستر بخير يا مستر كوزاك.. جاسبر ماك كريجر يزورنا في منزلنا الآن.. إنه ممثلٌ عظيم.

– عمري ما سمعت عنه.

– وزجاجة من الجعة للمستر ماك كريجر.

– لا أستطيع أن أعطيك زجاجةً من الجعة.

– بل تستطيع.. بالتأكيد.

– لا يمكن.. وسأعطيك رغيفاً من الخبز الفرنسي ورطلاً من الجبن.. أيُّ نوعٍ من العمل يقوم به أبوك حينما يعمل يا جوني؟

– أبي يقرض الشعر يا مستر كوزاك.. وهذا هو العمل الوحيد الذي يقوم به أبي، وهو واحد من أعاظم الشعراء في العالم.

– وهل يكسب شيئاً ما من النقود؟

– إنه لا يكسب منها مطلقاً.. وهل يجتمع النقيضان؟؟

– إني لا أحب هذا النوع من العمل.. ولماذا لا يعمل أبوك كما يعمل سائر الناس!

– إنه يكدح أشد مما يكدح أي إنسانٍ آخر.. إنه يكدح ضعف ما يكدح الرجل العادي.

– (وهو يُسلِّم جوني رغيفاً ورطلاً من الجبن) حسناً.. يكون حسابكم خمسةٌ وخمسون سنتاً يا جوني.. ولقد لبيت طلبك هذه المرة.. ولن يحدث هذا مرة أخرى.

– (وهو يغادر المحل) قل لإيستر: إنني.. أهواها!

(وبينما يهرول جوني، يشب كوزاك ليطارد ذبابة لا تفتأ تهرب منه هنا وهناك، وهو يسب الدنيا ويلعن الحياة).

المنظر الثالث

(في المنزل والد جوني والموسيقار العجوز يبحثان الشارع بعيونهما متشوقين إلى مجيء جوني ومعه الخبز والجبن – وجدة جوني واقفة في السدة هي الأخرى للسبب نفسه)

ماك كريجر: أظن أنه أحضر معه شيئاً من الطعام.

والد جوني: (في كبرياء) طبعاً.. طبعاً.

(ثم يومىء إلى المرأة العجوز التي تسرع إلى داخل المنزل لتعد المائدة– في حين يسرع جوني إلى والده والرجل العجوز) ألم أقل لك إنك كنت لها.

ماك: وأنا أيضاً.. لقد كنت أعلم أنه سيأتينا بالطعام.

جوني: إنه يقول: إن علينا أن ندفع له خمسة وخمسين سنتاً.. ويقول أيضاً: إنه لن يعطينا شيئاً على الحساب بعد ذلك.

والد جوني: هذا رأيه هو.. فيم كنتما تتحدثان؟

جوني: تحدثت أول الأمر عن وجود إنسان في الصين، وهو مشفٍ على الموت جوعاً.. ثم سألته عن صحة العائلة.

– وكيف حالهم؟

– عال.. وإن لم أجد نقوداً ما في الطريق.. ولا بنساً واحداً!

– حسناً.. حسناً.. ليست النقود كل شيء!

(ويدخلون المنزل)

المنظر الرابع

(حجرة الجلوس العامة.. كلهم حول المائدة وقد فرغوا من العشاء ماك

كريجر يتناول الفُتات (الفرافيت!) من فوق المائدة واحدةً بعد أخرى، ثم يضعها

في فمه بلذة.. ثم يبحث الغرفة بعينيه ليرى إن كان ثمة ما يؤكل بعد)

ماك: هذا القدر الأخضر يا جوني.. الموضوع هناك.. هل فيه شيء!

جوني: بِلي.. فيه بِلي!

ماك: وهذا الصوان.. أليس فيه ما يؤكل؟

جوني: كريكت.. فيه كريكت!

ماك: وهذه الجرة التي في الركن.. يا جوني.. أي شيءٍ لذيذ فيها؟

جوني: ثعبان من ثعابين البراري.

ماك: لا بأس.. وماذا في أكل قطعة من لحم ثعبان البراري المسلوق يا جوني!

جوني: (كمن نصبته يد القدرة حامياً للحيوانات من الأذى) هذا محال يا مستر ماك كريجر.

ماك: ولم لا ياجوني؟ ولم لا يا بني؟ لقد بلغني أنهم يأكلون الثعابين والجراد في بورنيو.. وأظنك لا تقتني نطاطاً يا جوني.. أليس كذلك؟

جوني: عندي منه أربعة فقط.

ماك: عال.. هاتها يا بني.. وبعد أن نأكل كفايتنا منها سأعزف لك لحن «إسقني بعينيك فحسب».. فأنا جد جوعان يا جوني.

جوني: وأنا أيضاً.. إلا أنني لا أسمح بقتل هذه المخلوقات البريئة.. التي لها من الحقوق ما لغيرها من المخلوقات.

والد جوني: (لماك كريجر) ما قولك في قليل من الموسيقى؟ أحسب ذلك.. يُدخل السرور على نفس جوني.

جوني: (واثباً) مؤكد.. مؤكد يا مستر ماك كريجر.

ماك: وهو كذلك يا جوني.. الخبر.. لشد ما ينشب النضال بين الخبز وبين نفسي.. يا إلهي!

(ينهض ماك ويأخذ في النفخ في نايه.. ويرتفع اللحن رويداً رويداً في سحر وروعة كأحسن ما ينفخ أحدٌ في ناي.. ويأخذ الناس يفدون من الجهات المجاورة حتى يكتمل عددهم ثمانية عشر.. حتى إذا فرغ ماك من عزف هذا اللحن الخالد إسقني بعينيك فحسب،

راح الناس يهتفون له ويحيونه مأخوذين مسحورين)

والد جوني: (مزهوّاً منتشياً) يجب أن تلقى جمهورك.. يجب!

(وهنا يشرفون جميعاً على الجمهور من السدة).

والد جوني: (مخاطباً الجمهور) جيراني الطيبون.. أصدقائي.. أقدم لكم جاسبر ماك كريجر.. أعظم ممثلي شيكسبير في هذا العصر (وبعد هنيهة) في رأيي.

ماك كريجر: (في لهجةٍ تمثيلية) لا أزال أذكر أول مرة ظهرت فيها على مسارح لندن، في سنة ١٨٥١.. وكأنما كان ذلك بالأمس فقط: لقد كنت حينئذٍ صبياً في الرابعة عشرة.. جئت، من أزقة جلاسجو، وكان عليّ أن أقبل دور تابع في رواية نسيت إسمها بكل أسف.. ولم يكن عليّ أن أقول شيئاً، وإن كان عليّ أن أسير على المسرح كثيراً. فكنت أجري من ضابطٍ إلى ضابط، ومن عاشقٍ إلى محبوبته، ومن الحبيبة إلى المحبِ الوامق! مراتٍ كثيرة!

روف آبلي: (النجار وأحد المحتشدين وهو يقاطع هذه الخطبة العظيمة آسفاً) وما قولك في لحنٍ آخر يا مستر ماك كريجر؟

ماك كريجر: وهل يوجد بيض في منزلك؟

روف: بكل تأكيد.. عندي إثنتا عشرة بيضة.

ماك كريجر: وهل يشق عليك أن تذهب فتحضر لنا واحدةً منها؟ وعندما تعود.. سأعزف لك لحناً يجعل فؤادك يثب من بهجة.. ومن ألم.

روف: سأذهب في الحال (يذهب روف).

ماك كريجر: (للجمهور) أيها الأصدقاء.. كم كان بودي أن أعزف لكم لحناً آخر على هذا الناي ذي الحنجرة الذهبية، لو لم أكن متعباً من طول ما قطعت في رحلتي الشاقة عن دياري.. وإذا تفضل كل منكم فذهب إلى منزله، وعاد منه بعد قليل بلقمات أتبلع بها، فإنه يسرني أن أجد في نفسي من القوة ما أستطيع به أن أعزف لكم لحناً، أؤكد لكم أنه سيغير مجرى حياة كل منكم.. ويغيره.. خذوا بالكم.. إلى أحسن.

(ينصرف الجمهور، وتكون إيستر كوزاك التي تسمع كلمة مالك إلى نهايتها آخر من ينصرف، مطلقةً ساقيها للريح. ثم يجلس ماك وجوني وأبوه على الدرج في سكون، ويفد الناس بعد قليلٍ حاملين طعاماً كثيراً لماك كريجر: فمن ذلك بيضة، وسجق وإثنتا عشرة بصلةً خضراء؛ ونوعان من الجبن، وقطعة من الزبد، ونوعان من الخبز؛ وبطاطس مسلوقة؛ وطماطم طازجة وشمامة؛ وشيءٌ من

الشاي.. وأشياء كثيرةً أخرى).

ماك كريجر: أشكركم يا أصدقائي.. أشكركم.

ثم يقف في وقار وينتظر حتى يسود الصمت ويشد عضلاته (أعني يتمطع) ثم ينظر حوله في تميز، ويرفع نايه إلى شفتيه حتى إذا بدا لحنه الجديد قاطعته إيستر كوزاك التي عادت تحمل باذنجانة.. فإذا ساد الصمت مرةً أخرى أخذ ماك يعزف لحنه المحبب: قلبي في ربى سكتلندا.. قلبي ليس هنا.. ولا يلبث الناس أنه يسكبوا مدامعهم ثم يركعوا ليرددوا الأغنية في ذهولٍ وإستغراق، حتى إذا إنتهى ماك.. أخذوا ينصرفون واجمين في حين يعود ماك إلى جوني وإلى أبيه، وهو يقول في تعاظم:

ماك: إجلسا.. لشد ما كان يسرني أن أعيش معكم في منزلكم هذا زمناً طويلاً لو لم يضايقكم هذا.

(فيقول والد جوني في إبتهاجٍ وذهول)

والد جوني: سيدي: ليس منزلي إلّا منزلك.

(ثم يدخلون جميعاً)

المنظر الخامس

(غرفة الجلوس العامة -بعد ثمانية عشر يوماً- ماك مستغرقٌ في نومه فوق الأرض ووجهه إلى أعلى - جوني يتمشى في الغرفة في هدوءٍ ناظراً إلى من في الغرفة - أبوه جالس إلى المنضدة يكتب شعراً - جدته جالسةً في الكرسي الهزاز في هزات رتيبة - يسمع طرقاً على الباب -الكل-ما عدا ماك- يثبون ليروا من بالباب).

والد جوني: (وقد فتح الباب) ماذا؟

شاب حدث: إني أبحث عن جاسبر ماك كريجر.. الممثل.

والد جوني: وماذا تريد؟

جوني: حسناً.. إستأذنه في الدخول على كل حال يا بابا.

والد جوني: طبعاً.. طبعاً.. معذرةً أيها السيد.. ألا تتفضل بالدخول؟

(يدخل الشاب)

الشاب: إسمي فيليب كارميشيل.. من أهل بلاد الأقدمين.. وقد أرسلوني لأعود إليهم بالمستر ماك كريجر إلى الوطن.

ماك كريجر: (ينهض ويجلس) الوطن؟ هل ردد أحد إسم الوطن؟ (مزمجراً) إني على بعد خمسة آلاف ميل من الوطن.. وكنت دائماً على هذا البعد من دائماً.. من

هذا الفتى الصغير؟

الشاب: مستر ماك كريجر.. أنا فيليب كارميشيل، من أهالي بلاد الأقدمين، وقد أرسلوني لأعود بك إليهم، ونحن نستعد لحفلتنا التمثيلية السنوية التي ستقام بعد أسبوعين، ونريدك للدور الرئيسي.

ماك: (ينهض بمساعدة جوني وأبيه) وما هو هذا الدور يا ترى؟ فأنا لم أعد أستطيع تمثيل أدوار صغار المغامرين.

الشاب: الدور هو دور الملك لير يا مستر ماك كريجر! إنه يلائمك تماماً.

ماك كريجر: (بلهجة الممثل الذي عاد إلى عمله ثانيةً) وداعاً يا أصدقائي المحبوبون.. (يعود من السدة).. إنني لم يسعدني الحظ قط بصحبة أناسٍ أنبل منكم، ولا أصفى قلوباً، ولا أروح

إلى نفسي، في كل ما مر بي من الأيام، وجميع ما زرت من البلاد.. وداعاً.

(يخرج في صحبة الشاب)

(ثم تمضي لحظة من الصمت يشوبها الأسف والوحشة)

والد جوني: (بصوتٍ عالٍ كمن قرصه الجوع) جوني.. إذهب إلى دكان البقال وأحضر لنا شيئاً نأكله.. أعتقد أنك

تستطيع يا جوني.. أي شيء!

جوني: (مغضباً وبصوتٍ عالٍ هو الآخر، وقد عضَّه الجوع أيضاً) مستر كوزاك يريد خمسة وخمسين سنتاً.. ولن يعطينا شيئاً بلا نقود.

والد جوني: هيا.. هيا.. إذهب إليه يا جوني، ففي وسعك أن تحتال لهذا السيد السلافي حتى يعطينا ما نسد به رمقنا.

جوني: (مستئيساً) أو.. با..

والد جوني: (مزمجراً، مشدوهاً) إه! أنت، ولدي. تضيق بأبيك هكذا؟ إلّي إليّ ! لقد حاربت الحياة وحدي على هذا النحو قبل أن تولد فلما وُلدت، حاربناها معاً، وسنظل نحاربها إلى الأبد.. الناس يحبون الشعر، لكنهم لا يعرفونه.. وهذه هي المشكلة! إلا أن شيئاً لن يقف في سبيلنا يا جوني.. فهَلُم إلى دكان البقال وهات لنا شيئاً نتبلغ به.

جوني: لا بأس أبي.. لا بأس.. سأحاول جهدي.

(يخرج جوني)

المنظر السادس

المنزل: وقد علقت عليه لوحة "للإيجار"

قبيل الشروق في صبيحة من أوليات نوفمبر ١٩١٤، وقد آذن الشتاء. وسرب من الإوز طائرٌ في السماء مولياً شطر الجنوب وهو يزقو؛ وهذا جوني جالسٌ فوق درج السقيفة مسنداً ذقنه على يمينه، حتى إذا سَمِع صوت الإوز.. أرهف أذنيه.. وهبَّ واقفاً.. وجعل ينظر إلى السرب الطائر في السماء. ثم لا يلبث صوت الإوز ينخفض ثم يتلاشى.. ويعود جوني إلى مجلسه فوق الدرج.. وتشرق الشمس.. فترف إبتسامةٌ عريضة وادعة فوق وجهه، ثم يقلب طرفه في ضوء الصباح كأنه صديقه الحبيب الذي قامت بينه وبينه أسباب المودة.. وكلما إزداد الضوء إزداد هذا الأثر في نفس جوني، فإنتشى بموسيقى روحية، وهب واقفاً، وولى وجهه شطر المشرق، ورفع ذراعيه، وشرع (يتشقلب)، ثم يدور حول البيت.

ثم يمر قطار على مسافةٍ غير بعيدة بحيث يضطرب بسيره سطح الأرض.

ويزداد ضوء الصبح.. ثم يقبل غلامٌ في الثالثة عشرة، من باعة صحف الصباح، وقد بدت عليه سيماء الكآبة والجد شأن من فرغوا من أعمالهم، وهو يصفر صفيراً هادئاً، وقد خلت حقيبته من الصحف التي تركها تحت أبواب زبائنه قبل أن يتنفس الصبح، مؤذناً بيومٍ جديدٍ بعد أن مشى هذا البائس ساعتين في شوارع البلدة في ظلام الليل الدابر.. أما اللحن الذي كان يصفر به، فكان لحناً هادئاً مشجياً من تأليفه، ومن ألحان الصباح الهادئ المشجي.

جوني: (وهو يهبط الدرج) آلو! (هَيّا!).

الغلام: (وقد وقف) آلو! (هَيّا).

جوني: ماذا كان اللحن؟

الغلام: أي لحن؟

جوني: الذي كنت تصفره.

الغلام: أنا كنت أصفر؟

جوني: طبعاً.. ألم تكن تشعر؟

الغلام: أظنني أصفر دائماً.

جوني: وماذا كنت تصفر؟

الغلام: لا أدري.

جوني: أتمنى لو إستطعت التصفير.

الغلام: أي إنسان يستطيع التصفير.

جوني: أنا لا أستطيع – كيف تصفر؟

الغلام: لا تقل كيف.. هلم.. صفر!

جوني: كيف؟

الغلام: هكذا (يبدأ في التصفير وشرح عمليته شرحاً فنياً).

جوني: (معجباً) كم أتمنى لو إستطعت عمل ذلك!

الغلام: (مسروراً ومتشوقاً إلى التأثير أكثر في جوني) ليس هذا عسيراً.. إصغِ إلى هذا (يعاود صفيرة ثانية).

جوني: ألا يمكنك أن تعلمني ذلك؟

الغلام: لا يمكن أن أعلم الصفير لأحد.. بل صفر أنت.. وإليك طريقة أخرى.

(يصفر صفيراً حلواً هو صفير باعة الصحف).

جوني: كهذا؟.. (يبدأ الصفير).

الغلام: تماماً.. هذا هو البدء.. استمر، وسيأخذ فمك الشكل الحقيقي.. وسترى أنك تعلمت التصفير دون أن تدري!

جوني: صحيح؟!

الغلام: مؤكد!

جوني: هل أمك ميتة؟

الغلام: وكيف عرفت؟

جوني: أمي ميتة أنا أيضاً!

الغلام: صحيح؟

جوني: آي.. لقد ماتت.

الغلام: أنا لا أتذكر لي أمّاً.. هل تتذكر أمك؟

جوني: أنا لا أتذكرها تماماً.. ومع هذا، فأنا أحلم بها أحياناً.

الغلام: وأنا أيضاً – لقد كنت أحلم بها.

جوني: ولم تعد تحلم بها الآن؟

الغلام: (زائغاً) لا، وما فائدة هذا لك الآن؟

جوني: أمي كانت جميلة.. أؤكد لك.

الغلام: طبعاً.. أعرف هذا.. أتذكر.. ألك أب؟

جوني: (تيّاهاً) أوه.. طبعاً.. إنه الآن في المنزل نائم.

الغلام: أبي.. ميت أيضاً.

جوني: وأبوك أيضاً؟

الغلام: (مؤكداً) أجل.

(يشرعان يتقاذفان بكُرة تنس فيما بينهما).

جوني: أليس لك أهل؟

الغلام: لي خالة –إلا أنها ليست خالتي على التحقيق– فلقد نشأت في ملجأ وأنا متبنى.

جوني: وماذا يكون هذا الملجأ؟

الغلام: ذاك مكان يتربى فيه أولئك الغلمان الذين ليس لهم أب ولا أم حتى يتبناهم واحد من الناس.

جوني: وما معنى أن يتبناهم أحد؟

الغلام: يأتي إلى الملجأ من ليس له إبن أو إبنة، فيلقي نظرةً على أولاد الملجأ وبناته، ثم يذهب بمن يقع عليه إختياره منهم.. فإذا وقع إختيارهم عليك مثلاً.. ذهبوا بك لتعيش معهم.

جوني: وهل يرضيك هذا؟

الغلام: لا بأس به.

(ويترك الكرة تسقط على الأرض).

جوني: وما إسمك؟

الغلام: هنري.. وما إسمك؟

جوني: جوني.

الغلام: ألك في جريدة تقرؤها؟ هناك حرب أوروبا!

جوني: ولكن.. ليس معي نقود.. نحن لسنا أغنياء.. ولا عمل لنا.. أبي يقرض الشعر!

الغلام: (وهو يعطي جوني جريدة باقية معه) أوه.. عال عال.. ألا تكسبون نقوداً مطلقاً؟

جوني: أحياناً.. لقد عثرت مرة على ربع ريال.. في جانب الطريق –أمامي مباشرةً– وقد تسلم أبي مرة أخرى شيكاً بعشرة ريالات من نيويورك.. فإشترينا دجاجةً وطوابع بريد وأوراقاً وأظرفاً.. ولما لم تكن الدجاجة تبيض، فقد ذبحتها (ستي) وطهتها لنا.. هل ذقت

الدجاج قط؟

الغلام: أذكر أنني ذقت الدجاج ست مرات أو سبعاً.

جوني: وماذا عساك تعمل حينما تشب وتصير رجلاً؟

الغلام: أوه.. لا أدري.. لا أدري ماذا عساي أفعل!

جوني: (في خيلاء) أما أنا.. فسوف أكون شاعراً.. مثل أبي.. وهو يقول ذلك.

الغلام: أما أنا.. فأكبر ظني أنني سأصبح بائع صحف.. زمناً ما.. (ثم يوشك أن يذهب).. حسناً.. طاب صباحك.

جوني: ألا تمر بمنزلنا مرة أخرى؟

الغلام: إني أمر بمنزلكم صبيحة كل يوم في مثل هذا الميعاد.. ومع هذا فإني لم أرك من قبل.

جوني: (مبتسماً) لقد رأيت مناماً.. فإستيقظت، ولم أرد أن أنام بعد.. ولهذا فضلت أن أخرج إلى هنا.. لقد رأيت أمي!

الغلام: عسى أن أراك صبيحة أخرى.. إذا لم ترد أن تنام.

جوني: أرجو ذلك، طاب صباحك.

الغلام: طاب صباحك.. أوصيك بمحاولة الصفير دائماً.. وسترى أنك تجيده قبل أن تعرف.

جوني: شكراً.

(يمضي الغلام وهو يصفر.. ويلقي جوني بالصحيفة فوق أرض السقيفة، ثم يجلس ثانية على الدرج.. تخرج جدته بمكنسةٍ ثم تشرع في الكنس).

الجدة: (بلسان أرمني لا تحسن أن تتكلم غيره بإستثناء التركية والكردية وقليلٌ من العربية، وهي لغات لا يفقهها أحدٌ في هذه الجهة) كيف حالك يا حبيبي؟

جوني: (الذي يفهم الأرمنية لكنه لا يتكلمها، يجيب بالإنجليزية)

عال!

الجدة: وكيف حال أبيك؟

جوني: لا أعرف (ثم ينادي أباه بصوتٍ مرتفع) أُوه! بابا! كيف حالك؟ وتمضي لحظة ثم ينادي بصوت أكثر إرتفاعاً بابا! (وتمضي لحظة صمت)، ثم يقول: أظنه نائماً.

الجدة: أتوجد نقود ما؟

جوني: نقود؟! (هازّاً رأسه) لا!

والد جوني: (من الداخل) جوني!

جوني: (قافزاً) با..

والد جوني: هل ناديت؟

جوني: أجل.. كيف حالك؟

والد جوني: عال.. وأنت؟

جوني: عال.. أنا أيضاً.

والد جوني: وهل هذا كل ما أيقظتني من أجله؟

جوني: (لجدته) إنه بخير!

(ولأبيه بصوت أعلى) ستي العجوز كانت تريد أن تعرف كيف أنت؟

والد جوني: (بالأرمنية) صباح الخير يا ماما.. (وبالإنجليزية لجوني) وماذا تعني بقولك العجوز؟ إنها ليست عجوزاً إلى هذا الحد.

جوني: أنا لا أقصد أنها عجوز.. أنت تعرف ما أقصد.

(ثم يخرج والد جوني وهو يزرر قميصه، ويومىء إلى السيدة، ثم يرمق الشمس بطرف ناظره، كما كان يصنع تماماً، ويبتسم مثله أيضاً وهو يصنع ذلك، ثم يتمطى وهو يواجه الشمس، ويهبط على الدرج، فإذا حاول أن (يتشقلب!) إنبطح على الأرض، فوق ظهره).

جوني: يجب أن تأخذ نصيبك من الرياضة يا بابا.. إنك دائماً.. جالس.

والده: (وهو لا يزال منبطحاً على ظهره) جوني.. أبوك شاعرٌ عظيم.. وقد لا يحسن أن (يتشقلب) مثلك.. ولكن إذا كنت تريد أن تعرف أي رياضيٍّ أنا.. فاقرأ ما كتبت من

الشعر أمس).

جوني: أهو شعر جيد حقيقة يا أبي؟

والده: جيد؟ (ثم يثب واقفاً كالبهلوان) إنه عظيم.. شعر من النسق العالي. وسأرسل به إلى مجلة الأطلنطك الشهرية أيضاً.

جوني: أوه.. لقد نسيت يا بابا.. توجد جريدة في السقيفة.

والده: (وهو يصعد الدرج) أتعني جريدة صباحية؟

جوني: أجل.

والده: عال جداً.. هذه مفاجأة سعيدة.. ومن أين جئت بها بالله عليك؟

جوني: لقد أعطاها هنري لي.

والده: ومن هنري؟

جوني: ولد لا أم له.. ولا أب.. ويستطيع أن يصفر أيضاً!

والده: (وهو يلتقط الصحيفة ويفتحها) لقد كان هذا تفضلاً منه.

(يتصفح العناوين)

الجدة: (بالأرمينية إليهما، وإلى نفسها، وإلى العالم أجمع) أين ذهب هذا الرجل؟

والد جوني: هم.. (متنحنحاً، مستغرقاً في قراءة الأخبار).

جوني: أي رجل؟

الجدة: أنت تعرف.. الرجل الذي كان يعزف لنا على الناي.

(وتقلد العزف على الناي)

جوني: أوه.. تقصدين مستر ماك كريجر، لقد أخذني إلى بلاد القُدامى!

والده: (قارئاً في الصحيفة النمسا.. ألمانيا.. فرنسا.. إنجلترا.. روسيا.. مناطيد زبلن.. غواصات.. دبابات.. مدافع قنابل!

(ثم يهز رأسه آسفاً) لقد جُنُّوا مرة أُخرى!

الجدة: (مؤنبة جوني) لماذا لا تتكلم بالأرمينية يا ولد؟

جوني: لا أستطيع أن أتكلم بالأرمينية.

والده: (إلى جوني) ماذا؟

جوني: تريد أن تعرف أين ذهب المستر ماك كريجر.

الجدة: (إلى والد جوني) أين هو؟

والد جوني: (بالأرمينية) لقد عاد إلى بلاد القدامى.

الجدة: أخ.. أخ.. يا للسجين العجوز المسكين!

جوني: وهل بلاد القدامى سجن يا أبي؟

والد جوني: لا أدري وحقك يا بني!

الجدة: (في ثورة مثلما يتحدث إبنها وحفيدها عندما يختلفان) ولماذا لا يعود ليعيش معنا هنا.. حيث لا يصلح له مكان آخر؟

(ثم تدخل)

جوني: هذا صحيحٌ يا أبي! لماذا لا يعود مستر ماك كريجر ليعيش معنا؟ أحتمٌ عليه أن يبقى في بلاد القدامي؟

والده: لو أنك رجلٌ عجوز، طاعنٌ في السن يا جوني.. وليس لك أهل.. ولا في جيبك نقود.. فأكبر الظن أنك تكون كالمستر ماك كريجر!

جوني: لشد ما أشتاق إليه أحياناً يا أبي!

والده: وأنا أيضاً وحقك يا جوني!

جوني: إني لا أفتأ أذكره.. ولا سيما موسيقاه.. وطريقة شربه!

والده: إنه رجلٌ عظيم!

جوني: هل صحيح أن قلبه في ربى سكتلندا كما يقول يا أبي؟

والده: ليس تماماً!

جوني: وهل يبعد حقاً بخمسة آلاف ميل عن وطنه؟

والده: على الأقل بهذا المقدر!

جوني	وهل تظن أنه قد يصل إلى بلاده يوماً مع ذلك؟

والده: إنه رجلٌ عجوز يا جوني.. وسيصل!

جوني: تقصد أنه سيركب القطار والباخرة حتى يصل إلى ربى سكتلندا؟

والده: ليس بهذه الطريقة يا جوني.. إن الأمر يختلف عن ذلك كله.. إنه سيموت!

جوني: سيموت؟ وهل هذه هي الطريقة الوحيدة التي يعود بها الإنسان إلى وطنه؟

والده: هذه هي الطريقة الوحيدة.

جوني: (في خلال هذا الحديث كله.. كان والد جوني يتصفح الجريدة.. كما كان جوني يقوم (بشقلباته البهلوانية) قاطعاً السقيفة بحركاته، ماشياً مرة على يديه، وواقفاً مرةً أخرى على رأسه.. وكان يسأل كثيراً من أسئلته وهو منكفئ في ذلك الوضع العجيب!)

(يسمع فجأة صفيراً مرتفعاً من بعد).

جوني: (بلهفة) إنه مستر وَيْلي **Wiley**.. ساعي البريد يا بابا.

(يثب والد جوني واقفاً.. قاذفاً الصحيفة على الأرض).

جوني: أتظن أنه ربما أحضر خطاباً من نيويورك.. وبه.. شيك؟

والده: لا أدري يا جوني!

(يصل المستر ويلي على دراجته.. فيكاد جوني ووالده يوقعانه من فوقها من شدة التلهف!).

مستر ويلي: (بعد أن ينزل من فوق الدراجة برشاقةٍ كأنما ينزل من فوق جواد) سعد صباحك يا مستر ألكسندر.

والد جوني: سعد صحابك يا مستر ويلي.

جوني: أمن خطاب لنا؟ مستر ويلي؟

مستر ويلي: (وقد أخرج رزمة من الخطابات من حافظته، وهو يفكها

ويفرزها) ربما يا جوني.. أحسب أن لأبيك معي خطاباً ما.

جوني: أهو من نيويورك؟

مستر ويلي: (وقد أمسك بمظروف كبير) أجل.. إنه من نيويورك يا جوني.

حسناً، مستر ألكسندر.. يبدو أن الشتاء ينوي أن يعود من

جديد. فقد كان الإوز يجوب بأجواء السماء هذا الصباح.

والد جوني: (ثائراً الأعصاب، متوتراً، متشوقاً) أجل.. أعرف.

(لنفسه) أعرف.. أعرف.

جوني: إذاً قسم لي أن جاءني خطابٌ من نيويورك، فسأدخر ما يجيء به من نقود!

مستر ويلي: (لمجرد الكلام فحسب) كيف الأحوال يا مستر ألكسندر؟

والد جوني: لقد كنت موفقاً في عملي.. شكراً لك يا مستر ويلي.

جوني: لقد ذهب والدي مرة إلى نيويورك.. أليس كذلك يا بابا؟

الجدة: أجل.. حدث هذا.. كيف العائلة يا مستر ويلي؟

مستر ويلي: كلهم بخير .. إلا أصغرهم.. جو.. الذي لا ينفك يبكي.. وهو الأمر الذي لا أطيقه.. هذا البكاء الذي لا ينقطع. ومع أني لا أدري ماذا يصنع بكاؤه بي، إلا أنه يجعلني أفقد الثقة بكل شيء.. فعندما يبكي جو.. أقول لنفسي: أوه.. ما فائدة هذا.

جوني: أظن أنني سوف أذهب إلى نيويورك يوماً ما.. قبل أن أموت!

والد جوني: هون عليك يا مستر ويلي.. فسيقلع جو عن البكاء بعد قليل.

مستر ويلي: لعل وعسلا.. ينصف إذا أقلع عنه قريباً.

(ينسى المستر ويلي فيذهب بالمظروف دون أن

يسلمه)

والد جوني: (يعود مستر ويلي فيسلم المظروف، ثم يحيي ويركب الدراجة وينطلق بها..

ووالد جوني يمسك بالمظروف وهو يتلهف إلى فتحه.. إلا أنه خائف مع ذلك..).

جوني: (فارغ الصبر) حسناً يا والدي.. هلم فإفتح المظروف.. ماذا تنتظر؟

والده: (مغضباً.. مزمجراً) جوني.. إني متعبٌ! ولا أفهم لماذا؟

أنا.. أبوك.. لا أفهم كيف يمكن أن أمتلئ رعباً!

جوني: ليس في صوتك ما يدل على الرعب يا أبي.. وممن؟

والده: من مجلة الأطلنطك الشهرية.. لا شك، وأنت تتذكر هذه القصائد التي أنشأتها منذ كان المستر ماك كريجر هنا!

جوني: لعلهم إشتروا هذه القصائد!

والده: إشتروها؟ يا حبيبي! إنهم لا يشترون الشعر يا جوني.. إنهم يملأون حياتنا رعباً حتى يحين حيننا يا ولدي!

(يقرأ إسمه وعنوانه في تهدجٍ وفزعٍ ومرارة)

«إبن ألكسندر ٢٢٢٦ شارع سان بنيتو، فرسنو، كاليفورنيا».

جوني: إذن فالمظروف لك يا أبي.. ما في ذلك شك.. فلماذا لا تفتحه؟

والده: إني أرتجف خوفاً.. قلت لك.. إستولى عليَّ الذعر والعار.. لقد كانت أشعاري هذه عظيمة.. فكيف يمكن أن أفزع؟

جوني: (متحدياً) إذن.. فلا تفزع يا أبي!

والده: (مغضباً) لماذا ينشد الناس كل شيء.. إلا أحاسن الأشياء؟ لماذا لا يألون جهداً وراء ما يوردهم موارد الموت، وينبذون كل ما يهبهم الحياة؟ لا أستطيع أن أفهم السر في هذا.. لا أمل لأحدٍ.. لا أمل لأيٍ من الناس!

جوني: بل أحسن الآمال يا أبي!

(في ثورةٍ) وما هذه الأطلنطك الشهرية الملعونة؟

والده: (غاضباً) جوني.. إليك عني.. أرجوك.. إليك عني.

جوني: (غاضباً) كذلك وهو كذلك يا أبي.. وهو كذلك!

(يدور جوني حول البيت، ثم يظهر ثانيةً، وينظر إلى أبيه لحظةً.. ثم يدرك أنه ينبغي أن يتوارى من طريقه).

(لا يخفى أن والد جوني قد عرف أن الأطلنطك الشهرية قد ردت إليه قصائده، كما لا يخفى أنه لا يصدق كيف ردت هذه القصائد.. ولا يخفى كذلك أن

القصائد من أعظم الشعر وأجوده؛ لأن الرجل نفسه عظيم.. وهو لا يفتأ يذرع الأرض كالنمر المهيج.. ويبدو وكأنه يكلم الدنيا كلها، وإن كانت شفتاه مقفلتين لا تنبسان.. ثم هو يفتح المظروف آخر الأمر ثم يلقي بالظرف، ويتصفح القصائد، فيسقط منها فرخ من الورق الأبيض الثقيل على أرض السقيفة، في حين يقرأ بعضها معجباً بها أيما إعجاب، وهو لا يفتأ يقلبها صفحةً بعد صفحة..).

والد جوني: آه.. أيها الأغبياء المجانين التعساء!

(ثم يجلس على الدرج، دافناً وجهه في راحتيه، وقد ألقى القصائد جانباً، وبعد دقائق يركل القصائد فتسقط من فوق الدرج إلى الأرض، ثم يتناول الجريدة الصباحية فيجيل عينيه في عناوينها ثانيةً.. وفي هدوء.. وثورةٍ دفيئة.. يتهدج صوته مرتفعاً رويداً رويداً).

والد جوني: هيا هيا.. إقتلوا الناس جميعاً.. أعلنوا الحرب بعضكم على بعض.. خذوا الناس بالألوف وإسفكوا دماءهم في حومة الوغى.. قلوبهم وأرواحهم.. وأبدانهم.. شوهوا ما أبدعت يد القدرة منهم.. إمسخوا أحلامهم، وإملأوهم ذعراً.. وأفعموا قلوبهم بالكراهية لبعضهم بعضاً.. دنسوا خرافة العيش أيها المعاتيه الذين تقاس عظمتهم بعدد من يقتلون.

(يظهر جوني في جانب من المنزل، دون أن يراه والده، مصغياً إلى ما يقول.. تأخذ السماء في الإظلام).

أنتم أيها النصَّابون الذين يتغفلون العالم.. أيها الأشقياء الأشرار (ثم يقف فيشير بإصبعه كأنما يومىء إلى العالم بأجمعه) هيا هيا.. أطلقوا مدافعكم الضعيفة العاجزة.. فلن تقتلوا شيئاً.. ولن تقضوا إلّا على أنفسكم.

(ثم يهدأ ويبتسم)

وسيكون في الدنيا شعراء دائماً.

(تلمع بعض البروق الخفيفة في الأفق).

المنظر السابع

(الظلام مخيمٌ على المنزل.. منذراً بهبوب عاصفة.. يسمع من بعيد صوت رعود شديدة، يتلوه وميض برق، وقد وقف والد جوني على درج السقيفة يبتسم حولها.. والقصائد الشعرية مبعثرة على الدرج، والمظروف مُلقى على أرض السقيفة.. والجريدة كذلك.. وقد مضت بضع ساعات).

والد جوني: (يهز رأسه في بلهٍ.. كأنه لا يريد أن يعترف بالواقع).

جوني: (يدمدم في صوتٍ مختنق).

(ثم يدمدم في صوتٍ أعلى قليلاً).

(ثم يدمدم في صوتٍ أرق مما فعل أولاً).

(ثم يزمجر..).

(ثم يدور حول البيت حتى يقف تلقاء أبيه في إستحياء).

والد جوني: (فينظر والده إلى السماء وكأنما ينقدح الشرر من عينيه.. متحدياً ممروراً.. لا ينثني له عود.. جباراً).

والد جوني: (في لطفٍ.. ولكن في فيض روحي عظيم) هل تناولت فطورك؟

جوني: لست جوعاناً يا أبي.. (يقولها في خجل).

والده: بل يجب أن تدخل الآن.. وتأكل.

جوني: لست جوعاناً.

والده: بل تفعل ما أقوله لك.

جوني: لن آكل حتى تأكل أنت!

والده: بل تفعل ما أقول!

جوني: لا.. لن آكل حتى تأكل!

والده: أنا لست جوعاناً!

جوني: سأذهب إلى دكان المستر كوزاك.. وسأحاول أن أعود بشيء نأكله.

والده: (وقد أحسَّ بشيء من الخزي.. قابضاً على ذراع جوني)

لا يا جوني!

(ثم يحتبس صوته عن الكلام.. وهو يحاول أن يجد ما يقوله عما بينهم وبين البقال) جوني. لقد ظننت أننا ربما حصلنا على شيء من النقود.. ولم أكن أتصور أن تجري الأمور على هذا النحو.. فأدخل أنت وكل.

جوني: (صاعداً على الدرج) ولابد أن تأكل أنت الآخر..

(ثم يدخل المنزل)..

(يلمع برقٌ خفيفٌ)..

(يدخل رجلٌ في حُلةٍ من حُلل رجال الأعمال، ومعه زوج وزوجة تحمل طفلاً)..

رجال الأعمال: هذا هو المنزل.. الإيجار ستة دولارات في الشهر.. والمنزل ليس بديعاً حقاً.. إلّا أنه يدفع عائلة البرد والمطر.

والد جوني: (يجيل فيهم عينيه الجامدتين!).

(يعلو الدرج مادّاً يده إلى جوني.. وقد وقف الآخرون وراءه)

هل تذكرني؟ أنا الذي علقت ورقة الإيجار!

والد جوني: أذكر.. أذكر.. كيف حالك؟

رجل الأعمال: (مرتبكاً) عال.. مستر كوري، صاحب المنزل، مسافر. وهؤلاء يبحثون عن مسكنٍ.. يأوون إليه في الحال!

والد جوني: لا بأس.. ففي وسعي أن أرحل في أي وقت.. أمعهم أثاث؟

الرجل: (ملتفتاً إلى المستأجرين) أمعكم أثاث؟

الزوج: لا..

والد جوني: تستطيعان أن تشتريا أثاثي.. إنه غير كثير.. إلّا أنه

يكفي.. ومن ضمنه موقد لا بأس به.

الزوجة: (بشمم الفقراء) قد لا نحتاج إلى أخذ أثاثك.

والد جوني: خير؟ إني لم أدفع الإيجار لمدة ثلاثة أشهر.. وسأترك الأثاث مقابل الإيجار.

(يحاول رجل الأعمال أن يتكلم)

والد جوني: خير خير.. يؤسفني ألا يكون معي الثمانية عشر ريالاً – والأثاث يساوي هذا المبلغ إلى (رجل الأعمال) وتستطيع أن تدع هؤلاء الإخوان يستعملونه حتى يعود مستر كوري (إلى المستأجرين) أتحبان رؤية المنزل؟

الزوج: يبدو أنه مناسب.

رجل الأعمال: (وهو يهم بالإنصراف).. إذن إتفقنا.. الإيجار ستة دولارات شهرياً.. والماء علينا.

والد جوني: وتستطيعون التسلم في أي لحظة.

الزوج: نشكرك كثيراً.. ربما عدنا هذا المساء.. أو باكر.

(وبينما هم ينصرفون يأتي جوني وفي يده طبقٌ به قطعتان من الخبز، وعنقودٌ صغير من العنب).

جوني: من هؤلاء؟

والده: ناس كانوا يمرون من هنا.

جوني: وفيم كنتم تتحدثون؟

والده: مجرد حديث يا جوني.

جوني: (مغضباً) لا تضق بالدنيا هكذا يا أبي.

والده: (ملتفتاً إليه وهو يرمقه بحنانٍ وذهول وشغف وغبطة، ثم ينفجر ضاحكاً فجأة). أنا لست ضائقاً بالدنيا يا جوني.. لندع الدنيا تكن هي الدنيا.. وليسبغ الله حبه على الجميع!

جوني: (منبسطاً) عظيم عظيم.. هلم نأكل.

(يضع الطبق على السلمة العليا، ويجلسان، ثم يأخذان في أكلهما).

(يمضيان في الأكل صامتين، وكلٌ منهما يرمق الآخر بطرف عينه.. وجوني يحدج أباه كما كان يحدج الشمس، وأبوه يبادله النظرة نفسها). (فيبتسم جوني؛ ويبتسم أبوه أيضاً).

جوني: هل تحب العنب يا بابا؟

والده: طبعاً.. إني أحب العنب.

جوني: بابا؟

والده: ماذا؟

جوني: هل الدنيا تشبه السجن حقاً؟

والده: أحياناً، لا أشك في أنها تشبهه.. وأحياناً، لا يمكن أن تكون كذلك.

جوني: لست أفهم!

والده: إنها هذا وذاك.. بالتساوي يا جوني! فيها من الخير، قدر ما فيها من الشر.

جوني: أقصد إن كنت تظن أنه يحن إلى بلاده أحياناً؟

والده: بالتأكيد.. لشد ما يحن إليها!

جوني: أتمنى أن يعود إلينا!

والده: وأنا أيضاً بودي لو أراه ثانيةً.

جوني: إني لا أبرح أذكره.

والده: وأنا كذلك.. وسأظل أذكره دائماً.

جوني: وأنا يا بابا.. أكان لزاماً عليه أن يذهب؟

والده: أظن ذلك.

جوني: لقد كان يبدو كأن رجل صغير ظريف.

والده: أتعني الشاب الذي جاء.. وذهب به؟

جوني: طبعاً.. ذلك الشاب الذي كان يتكلم بحدة، كأنما كان خيطب الجماهير.

والده: لقد كان شاباً طيباً.

(لم تبق إلا عنبة في الطبق).

جوني: تفضل يا أبي.. خذها..

والده: (مغتبطاً) كلا يا جوني.. إنها لك.. لقد كنت أعد..

جوني: حسناً.. (يتناولها ويأكلها) أتعدّ هذه سرقة يا أبي!

والده: (ساخراً) هيه! بعضهم يعدّها سرقة، وبعضهم لا يعدها كذلك (جاداً) أما أنا.. فلا أعدّها سرقة أبداً.. (ثم يصيح بجوني) لقد أخذت هذا العنب من الكرم.. أليس كذلك؟

جوني: أجل.. لقد أخذته من الكرم يا أبي..

والده: (ساخراً) إذن.. فلا يمكن أن تكون هذه سرقة أبداً.

جوني: ومتى تكون سرقة إذن؟

والده: (مرسلاً الكلام على عواهنه) في نظري يا جوني.. السرقة تكون حيث يلحق ضرر أو إيذاء، لا داعي إليهما بشخص بريء؛ بحيث تحصل من ذلك فائدة أو سلطان، لشخص غير بريء.

جوني: أوه! (لحظةٌ من الصمت) عال.. إذا لم تكن هذه سرقة إذن.. فأحسب أنني أستطيع أن أذهب، لأحضر قدراً آخر..

(ثم ينهض)

سيستريح ظهر الأرض منهم جميعاً في القريب العاجل..

(يختفي)

والد جوني: (ضاحكاً) يا ولدي يا جوني!.. لشد ما كنت سعيداً يا إلهي! ولشد ما أنا شاكر!

(ثم يلتقط أصول القصائد، ويضعها في جيبه، ويمضي في الشارع).

المنظر الثامن

(في داخل محل المستر كوزاك الذي يكون نائماً كعادته على ذراعه المثنية تحت رأسه.. ومحله أتعس حالاً من قبل.. ويظهر أن عائلة المستر كوزاك هي التي كانت تأكل البضاعة..

يدخل والد جوني في إنكسارٍ، وخجلٍ، فيرفع المستر كوزاك رأسه، ويومىء بعينيه، ثم يقف).

والد جوني: (كالذي يشعر بذنبه) أنا والد جوني!

يقف الرجلان وكل منهما يحملق لحظةً في وجه الآخر، مرتبكين، متأثرين، سعيدين مع ذاك، وكل منهما محقق من نفس الأمور التي تسود العالم.. الشره.. والخداع.. والقسوة.. وإعدام التناسب.. ثم يبتسمان.. ويتصافحان في حرارة)!

مستر كوزاك: أنا أعرفك.. لقد تحدث إليّ جوني عنك.. مجيئك تشريف لي.

والد جوني: إنك رجلٌ شفيق.

مستر كوزاك: لست.. أفهم!

والد جوني: جئت لأسلم عليك.. لأودعك.. ولأعتذر.. وأشكرك!

مستر كوزاك: (بسرعة) أرجو ألّا تكون منتوياً الرحيل!

والد جوني: بلى.. بكل أسف.

مستر كوزاك: لشد ما سنفتقد جوني.. كلنا!

والد جوني: ليس معي نقود.. وأنا مدين لك!

مستر كوزاك: لا شيء.. لا شيء.. هذا شيء لا قيمة له!

والد جوني: وقد لا أراك ثانية.

(يخرج أصول أشعاره من جيبه).

(بقوة) أنا شاعر.. وهذه بعض قصائدي (مستدركاً) وأنا لا أقدمها لك مقابل ديني.. فالنقود شيء آخر.. (ضارعاً) فهل تتفضل فتتقبلها.. مقابل شفقتك؟

مستر كوزاك: (في إخلاص وحرارة) لا يمكن أن آخذ قصائدك.

(لحظة)

والد جوني: أرجو أن تكون تجارتك ناجحة!

مستر كوزاك: الناس ليس معهم نقود.. وأنا لا أدري كيف لآتي ببضائع جديدة؟

والد جوني: شيء مؤسف!

مستر كوزاك: وفي الشتاء تكون الحالة أسوأ.. فدور تجهيز المأكولات مغلقة، ولا توجد أعمال، ولذلك فلا يوجد عمال لأبيع لهم بقدر المستطاع.. أما هذا

الشتاء فليس معي من النقود ما أشتري به بضائع جديدة.. وربما إضطررت إلى إغلاق المحل الذي لا يكاد ينهض بمطالب أسرتي.

والد جوني: (متأثراً حزيناً) هذه القصائد.. إسمح لي بأن أقول لك: إنها أبدع ما نظمت في حياتي.. وبودي أن أتركها معك.

(إستر، إبنة المستر كوزاك، تدخل من الباب الخلفي للمحل، وهي طفلةٌ جميلةٌ في السابعة).

مستر كوزاك: هذه إبنتي إستر.. إستر، هذا والد جوني.

والد جوني: لقد حدثني عنك جوني.

إستر: كيف حالك؟

(مغتبطة ولكن في إسحياء)

مستر كوزاك: إنهم مسافرون.

إستر: (كأنها صدمت) أوه!

والد جوني: جوني سيفتقدك.

(ترتجف شفتا إستر، وتغرورق عيناها بالدموع، ثم تهرب).

مستر كوزاك: كل شيء هو من هذا القبيل!

والد جوني: إنهم أطفال.

مستر كوزاك: أجل إلا أن هذه سنة الحياة منذ بدء الخليقة ولن تجد لسنتها تبديلاً، والنساء فقط لا يُصَدقن!

والد جوني: ألا تعطيها هذه القصائد!

مستر كوزاك: أرجوك.. لا شيء.. إنها ستبكي قليلاً.. ثم.. لا شيء!

والد جوني: هاكها.. (يدفع إليه بقصائده) إنك تصنع فيّ معروفاً إذا اما إحتفظت بها.

(بصوت مرتفعٍ.. إلى الله.. والعالم أجمع)

ألا ترى؟ يجب أن يقرأ الشعر ليكون شعراً، وقد لا أكون في حاجة إلّا إلى واحد من القراء.. فإذا كان ذلك كذلك.. فلا أريد أن يكون هذا القارئ إلا أنت!

مستر كوزاك: شكراً.. أنا لا أستحق هذا..

والد جوني: مبتسماً وداعاً.. طابت أيامك.

مستر كوزاك: وداعاً.. طابت أيامك يا سيدي!

(يذهب والد جوني.. فيقف كوزاك في وسط دكانه، ثم يخرج نظارته ويضعها على أرنبة أنفه، ويفتح القصائد، ثم يشرع في قراءتها في صوتٍ هادئٍ ناعم، وتأخذ مشاعره في التغير، في حين ينهمر المطر فجأة، وتدخل إستر من الباب الخلفي).

مستر كوزاك (قارئاً).

أنا إن كنت بأطباق الثرى

أو بأعماق البحار الزاخرات

لاصقاً بالصخر لن أنسى الهوى

فإذكري ودي وحبي يا حياتي

(**تأخذ إستر في نشيجٍ مؤلم، فيلتفت والدها.. ويذهب إليها**).

المنظر التاسع

(غرفة الجلوس بعد حوادث المنظر السابق بمدة، وقد جلس والد جوني إلى المائدة، ناظراً إلى رزمةٍ من الأوراق التي كتب فيها قصائده.. والمطر لايزال ينهمر، وهولا يفتأ يذهب إلى النافذة لينظر من خلالها الفينة بعد الفينة).

والد جوني: قاتله الله ماذا حدث له؟

(ثم يعود من النافذة فيجلس إلى قصائده يتصفح بعضها، ثم يتبرم بها فيلقيها ويذهب إلى النافذة مرة أخرى، ثم يأخذ في ذرع الغرفة جيئةً وذهاباً.. وهو في منتهى القلق..

ثم يصل جوني آخر الأمر، واثباً على سلم السقيفة، فيفتح الباب بلهفةٍ، ويدخل، ويطرق الباب خلفه ثم يغلقه بالمزلاج، وهو يلهث ويضطرب من الفرع، فنعرف أن أحداً يقص أثره، ونراه يحمل أربعة عناقيد من العنب الأحمر القاني، وست تينات، ورمانتين..).

جوني: (وهو يلهث مفزوعاً) بابا.. أين أخبيها.. أين أخبيها؟

والده: ماذا يا جوني.. ماذا؟

جوني: لقد قلت إنها ليست سرقة يا بابا!

والده: (في إرتباكٍ ظاهرٍ) حسناً.. إنها ليست سرقة.

جوني: فما لكلب الفلاح إذن؟

والده: عما تتحدث؟ أي كلب؟

جوني: كلب الفلاح الذي ظل يعدو خلفي طول الطريق إلى هنا.

والده: كلب! تريد أن تقول إن كلباً عدا خلفك؟ وماذا كان شكله؟

جوني: لم تكن لدي الفرصة لكي أنظر إليه فيها.. ولكن.. أغلب الظن أنه كلبٌ كبيرٌ وفظيع!

والده: (وقد أغضبه هذا التحقير) كان الله في عونك يا بني! وهل حاول هذا الملعون أن يعضك، أو يصيبك بأذى؟

جوني: لا أظن يا والدي.. لا أظن.. إلا أنه كان موشكاً أن يفعل في أية لحظة.

والده: وهل هم بك؟

جوني: لم يهم تماماً..

والده: فمذا حدث إذن؟

جوني: أظنه في الخارج.. وهل أنت متأكد أن هذه ليست سرقة يا أبي؟

والده: (وهو مغضب.. ويأكل بعض حبات من العنب مع ذاك)

بالطبع، بالطبع .. ليست سرقة.. سآخذ أنا بالي من الكلب.. تذكر يا جوني أن أباك لا يمكن أن يفزع من إنسانٍ أو من وحش)..

(يذهب إلى النافذة في حذرٍ، ثم ينظر منها).

جوني: أهو موجودٌ يا بابا؟

والده: لايوجد إلا كلب صغير يا جوني.. وهو نائمٌ على ما أظن.

جوني: أجل.. إني أعرفه.. إنه كلب الفلاح.. وهو ينتظرني.

والده: إنه ليس كلباً كبيراً يا جوني.

جوني: أجل.. ولكن.. إن كانت هذه سرقة؟ وإن كان هذا ليس كلب الفلاح؟ فماذا يكون إذن؟

والده: وفيم هذا كله؟ إن هذا الكلب الهزيل الضئيل ليس ملكاً لأحد، ويخيل لي أنه يبحث عن صديقٍ يعطف عليه يا جوني!

جوني: أواثق أنت يا أبي.. لقد جرى خلفي طول الطريق.

والده: واثقٌ لا شك.. كل الثقة! انا لست شاعراً فقط يا جوني.. أنا خبيرٌ بكل شيء!

(وهنا يأخذ الكلب في المهمهة والنباح فجأة.. فيقفز والد جوني إلى الوراء في هلعٍ.. مبتعداً عن النافذة..

وينوء الهم بكلكله على صدر جوني.. وينعقد لسانه).

جوني: (نابساً آخر الأمر) ماذا يا بابا؟

والده: أظن أن أحداً مقبل؟

جوني: أرأيت.. إنها سرقة يا أبي.. إنه الفلاح.

(يجري إلى المنضدة ويجمع الفاكهة في كلتا ذراعيه – وتدخل جدته مسرعة).

جدته: (بالأرمينية) ما كل هذه الزمجرة.. في هذا المطر؟

الوالد: ش.. ش..شو..

(يخرج جوني بالفاكهة من الغرفة، ثم يعود وهو يكاد يموت فرقاً).

(الكلب لا يزال يهمهم وينبح، والوالد أشد ذعراً من إبنه).

الوالد: كم أشتهي سيجارة!

جوني: (وقد أهمه ما فيه أبوه، متوسلاً إلى جدته بالأرمينية).

هل عندنا سجاير؟

(تسرع جدته بالدخول إلى الغرفة المجاورة).

(الكلب يقف نباحه، ويسمع طرقاً خفيفاً بالباب)

جوني: أرأيت يا أبي؟ إنه الفلاح! أين أختبئ؟

لا تفتح الباب!

الوالد: أفتح الباب؟ كلا.. هات المنضدة.

(يدفعان المنضدة خلف الباب، ويمشيان على أطراف أصابعهما إلى وسط الحجرة، وتقبل الجدة مسرعة وفي يدها سيجارة وعود كبريت تقدمهما إلى إبنها (والد جوني) الذي يشعل السيجارة ويأخذ منها نفساً عميقاً، ثم يتنفس صعداءه متمطياً).

الوالد: (في لهجةٍ مسرحية) أنا الذي أخذت الفاكهة من الحقل.. فإفهم هذا يا جوني.

جوني: لا تفتح الباب يا أبي.

(يتناول والده مقعداً صغيراً ويضعه فوق المنضدة لصق الباب، ليزيد من ثقلها، وهنا يأخذ جوني كرسياً ويضعه فوق المنضدة كذلك، أما الجدة فتضع زهريةً هي الأخرى.. ويعود والد جوني فيضع ثلاثة كتبٍ ثقيلة.. وهكذا.. كلما إزداد الطرق، جاءوا بأشياء أكثر فأكثر حتى يضعوا كل أثاثهم تقريبا خلف الباب).

والد جوني: لا تخف يا جوني.. لا تخف..

جوني: إنه لا يستطيع الدخول.. أليس كذلك؟

والد جوني: لا أظن!

(يقف ثلاثتهم وسط الغرفة وكأنهم يتحدون العالم

بأسره، وبعد لحظةٍ ينقطع الصمت على صوت ناي يعزف):

قلبي في ربى اسكتلندا!

(وتشرق الشمس)

جوني: (صائحاً) إنه المستر ماك كريجر.

والده: (جاريا إلى النافذة يفتحها ويطل منها ثم يصيح) مرحبا مستر ماك كريچر.. جوني.. أعد كل شيء إلى مكانه .

يعود ليساعد أمه وابنه في إعادة كل شيء إلى مكانه .. ثم يفتح الباب.. على مصراعيه، فيجد جاسبر ماك كريجر لا يزال ماضياً في لحنه، والكلب الهزيل واقفٌ خلفه، وهنا يدخلان، كريجر، والكلب الذي يهرول في الحجرة واثباً هنا وهناك مرحاً مذهولاً، وعينا كريجر مغرورقتان بدموع الفرح والأسى.. وينطلق جوني إلى المطبخ عدة مرات ليعود منه بالفاكهة على طبق، ومعه جرةٌ من الماء. ويفرغ كريجر من اللحن، ثم يقف الجميع صامتين لحظة.. يتقدم بعدها جوني بجرة الماء إلى الضيف العزيز).

ماك: (في حالةٍ من الإعياء) لست ظمآناً هذه المرة يا جوني.

والد جوني: مرحباً أيها الصديق العزيز.

ماك: لقد هربت.. وهم في أثري الآن.. لكني لن أعود معهم.. وقد سرقوا نايي.. وحالوا أن يبقوني في فراشي بحجة أنني مريض، وأنا لست مريضاً.. بل عجوز.. طاعنٌ في السن.. وأعرف أن أيامي في هذه الدنيا معدودة.. وكل ما أتمنى أن أقضي البقية الباقية منها معكم.. فأرجو ألا تسمح لهم بإرجاعي.

والد جوني: لن أسمح بذلك.

(ثم يقدم كرسياً لماك).

أرجو أن تجلس.

(يجلسون جميعاً.. ويشرع ماك في التفرس في وجوههم).

ماك: ما أسعدني برؤيتكم ثانية!

جوني: ألا يزال قلبك في ربى سكتلندا؟

ماك: (وهو يومئ برأسه) أجل يا بني.. إنه لا يزال هناك.

والد جوني: (مغضباً) جوني!

جوني: (مهموماً هو الآخر) ماذا؟

والده: إسكت!

جوني: ولم؟

والده: ولم؟ لماذا تكون غبياً هكذا أحيانا؟ ألا تلاحظ أن

مستر ماك كريجر متعبٌ مكدود؟

جوني: (لماك)، أمتعبٌ أنت يا سيدي؟

ماك: (وهو يومئ برأسه).. ولكن أين أمك يا بني؟

جوني: إنها.. ميتة!

ماك: (وهو يكلم نفسه تقريباً) لا.. لا.. ليست ميتة يا جوني!

(ثم يهز رأسه) إنها في ربى سكتلندا!

الجدة: (إلى إبنها) – ماذا يقول؟

والد جوني: (وهو يهز رأسه) لا شيء؟

(وإلى ماك) ألا تأكل؟

ماك: (وهو ينظر إلى الطبق) حبةٍ من العنب.. ولا أكثر.

ثم يلتقط عنبةً من العنقود ويضعها في فمه.. لكنه يجفل فجأة..).

أهم آتون؟

والد جوني: لا تخش شيئاً يا صديقي، بل نم.. وإسترح.

(ثم يقوده إلى الأريكة (الكنبة) حيث يستلقي فوقها ووجهه إلى أعلى، ويعود والد جوني إلى كرسيه عند المنضدة، ثم يمتنع الجميع عن الأكل.. إلا أن ماك يقفز فجأة، ويعود إلى مقعده عند المنضدة).

ماك: أنت لن تسمح لهم بإرجاعي.. أليس كذلك؟

والد جوني: كلا..

(ثم يكسر رمانةً ويعطيه فلقةً منها). حاول أن تأكل شيئاً.

ماك: أشكرك يا صديقي، أشكرك .

(ثم يأكل حبات)

(وهنا يسمع طرقاً على الباب، فيثب ماك كريجر واقفاً مروعاً).

ماك: (مزمجراً ناظراً نحو الباب) إنكم لن تعودوا بي.. وأنا أحذركم.. وسأقع الآن وألفظ آخر أنفاسي.. إني من هنا.. وهؤلاء (مشيراً إلى الجماعة) أهلي.

والد جوني: (مفزوعاً) هل نفتح الباب؟

جوني: (مفزوعاً أيضاً) هل تفتح؟

ماك: (في جبروت) طبعاً.. سنفتح الباب!

(ثم يذهب إلى الباب فيفتحه، وإذا الطارق روف آيلى، النجار الذي يؤخذ قليلاً بمنظر ماك).

روف: هالو.. مستر ماك كريجر.

جوني: من هذا؟

روف: أنا روف آيلي.

ماك: كيف حالك.. روف؟

والد جوني: (وهو عند الباب تفضل يا روف، ادخل.

(روف يدخل ومعه رغيف وقطعة من السجق وبيضتان).

روف: لقد كنت جالساً في منزلي لا أصنع شيئاً.. في حين سمعت ذاك اللحن القديم.. فلم يساورني الشك في أنه المستر ماك كريجر!

ماك: ما أشد سروري لتذكرك!

روف: إننا جميعاً ذاكرون سحر هذا اللحن.. و.. ولقد أحضرت هذه الأشياء.

ماك: (يأخذها ويضعها على المنضدة)

أشكرك يا صديقي.. أشكرك!

(طرقٌ بالباب مرة أخرى.. إنه سام ولاس، عامل أسلاك البرق، في «عفريتة» الشغل الكاملة، ومن فوقها «مريلة» وقد برزت أدوات الشغل من جيوبه، وقد لف حول ربلتيه أي بطن رجله، أشرطة وشناير، ومسامير قلاووظ.. إلخ.. وقد أحضر معه جبناً وفجلاً وطماطم)..

ولاس: لقد عرفت أنه مستر ماك كريجر، فقلت أذهب إليه

بهذه المأكولات البسيطة.

ماك: إنها حقاً مفاجأةٌ سارة!

روف: وهو يحاول أن يقول شيئاً والسلام: آه يا مستر ماك كريجر!

ماك: أجل يا صديقي.. تكلم.. تكلم.. فأنا رجلٌ بسيطٌ.. عادي.. مثلك تماماً ولا أختلف عنك في شيء!

روف: أخت زوجتي.. و.. أسرتها واقفون في الخارج، وهم يودون أن يسمعوك تعزف.. ويوجد ناس آخرون كذلك!

ماك: (وقد أجدى فيه الملق) طبعاً.. سأعزف.. لقد تجاوزت الثمانين.. ولن أعمِّر أكثر في هذه الدنيا.. وقبل أن أرحل منها أريد أن أصبح واحداً منكم.. جزءاً منكم لا يتجزأ.. أنتم يا من سوف تعيشون هنا بعدي.. وهل عيالهم هناك أيضاً؟

روف: سبعة! إنهم سبعة يا مستر ماك كريجر.. وهم أبناء أخت زوجتي!

(يحضر ثلاثة أو أربعة آخرون من جيران الحي، يحملون أطعمةً شتى، فيتناول ماك نايه ويخرج.. إلى السقيفة.. ويتبعه الكل إلا والد جوني.. ثم يعزف ماك اللحن من جديد.. وهو يعزفه بقدر ما في وسعه وبقدر ما أبقى فيه المرض وتقدم السن من قوة).

(وفي أثناء ذلك يذرع والد جوني أرض الغرفة مبتسماً.. عايشاً.. بادي الحب لهذا المنزل.. منزل شعره وذكرياته .. ثم يفتح باب المطبخ بلطفٍ فإذا فيه إستر كوزاك، واقفة في إستحياء.. فيعود إليها والد جوني ويتلقاها.. إنها لا تبكي هذه المرة، لكنها تقف وفي يدها شيء ما).

والد جوني: هالو.. إستر!

إستر: أين جوني؟

والد جوني: سأذهب لأناديه.

(يخرج إلى السقيفة فتقف الفتاة في حزنٍ ممضٍ ووحشةٍ موجعة.. ثم يأتي جوني بعد قليلٍ مهرولاً.. وقد بدا عليه التأثر، إلا أنه يهدأ بسرعة بمجرد شعوره بحال الفتاة).

جوني: هالو إستر!

إستر: هالو جوني!

جوني: خير..

إستر: أبي قرأ لي الشعر!

جوني: ماذا؟

إستر: (وهي تمد يدها) خذ.. هذا كل ما عندي.. (يتناول جوني ما في يدها فإذا هو عدد من قطع النقود).. وهو

ما كنت أدخره لعيد الميلاد (ثم تجهش بالبكاء فجأة وتدير وجهها وتخرج).

جوني: (قد بدا عليه التأثر والإنفعال الشديد.. لما أدرك من هذه العاطفة النبيلة العميقة الغلابة) يا إلهي!

(ثم تنقبض عضلات وجهه بإنفعالات صبيانية، ويأخذ في البكاء فجأة.. ثم يقذف بقطع النقود على الحائط.. ويسقط على الأرض وهو مستغرق في البكاء) من قال إننا في حاجة إلى هذه النقود؟

(يعود والد جوني)

الوالد: جوني! ثم (يقترب منه) جوني!

جوني: (وهو مختنق يتنهد) لقد جاءت لتعطيني نقوداً!

الوالد: وما فائدة البكاء يا ولدي!

جوني: (وقد قفز فجأة) ومن الذي يبكي!

(ولكنه ينخرط في البكاء أشد مما كان يفعل).

الوالد: هيا.. إذهب فإغسل وجهك.. فلا أهمية لهذا!

جوني: (وهو يذهب).. إنهم يسيئون فهمنا..

(ينتهي ماك من عزف لحنه فيبهت الناس ويعتقدون أن بالرجل شيئاً، ويتمتم ماك لحظة بكلام غامض).

ماك: (متعباً) السنون يا أصدقائي.. السنون.. لقد ذهبت إلى

آخرها.. إلى النهاية.. يؤسفني ألّا أستطيع أن أعزف لكم أكثر مما فعلت.. أشكركم.. أشكركم.

(والد جوني يتمشى في الغرفة جيئةً وذهاباً.. ثم يجلس إلى المائدة وهو ينظر إلى الطعام.. ويقصد ماك والجدة إلى المائدة فيجلسان إليها هنا أيضاً.. أما الكلب فيقبع في ركن).

ماك: (يرفع الجرة ويشرب قليلاً من الماء).

إنهم لن يدعوني أعزف..

(ثم يشرب جرعة أخرى).

لقد سرقوا نايي..

(ويشرب جرعة ثالثة)

زعموا أنني مريض

(وجرعة رابعة)

إني قوي كالثور.. فإذا جاءوا ليعودوا بي، فسأدعي أنني موشك على الموت.. وسأمثل لهم دور الملك لير وهو يموت.. سأمثل هذا الدور، وجميع أدوار الموت.

(ثم يعود جوني في وقار، ويكون الجميع حول المائدة، ولكن أحداً منهم لا يأكل.. ما عدا الجدة.. وبعد فترة تمتنع هي الأخرى عن الأكل).

الجدة: **ماذا؟.. فيم هذا الوجوم المزعج؟**

ماك كريجر: **(وهو ينهض)**

(ينشد أبياتاً من شيكسبير، ويخلطها بأخرى من كلامه).

إعصفي يا رياح، إعصفي، وصعري خدك..

إعصفي وإصطخبي..

وإنهمر يا مزن السماء مدراراً..

حتى تغمر هذه الأبراج، وتطم تلك القباب..

وأنت أيتها النيران الكبريتية النزاعة للشوى..

إلفحي شيبتي البيضاء هذه.

وصبي حممك، وإنفثي يحمومك، وأمطري شواظاً وسجيناً..

أبداً ما أعطيتكن ملكي، ولا كنتن بناتي..

أنا الذي أقف هنا.. عبداً لكن.. قِنّاَ..

ضعيفاً.. وانياً.. طاعناً في السن..

حياة .. أو عدم!

حياة! حياة!

ماذا؟ معتوه؟ رجل سخر منه القدر؟

طريد من الوطن والأهل، محروم من الحب؟

أنا؟ أنا هذا الرجل الذي أجرم أهله في حقه أكثر من الإجرام نفسه..

وغير الكلاب الصغيرة.. والظباء..

إنظري يا بلانش الحبيبة.. إنها جميعاً تنبحني..

أوه.. إن هذا كله كذب.. ولم يعد ينطلي عليّ شيء منه بعد، لأعرضن عنه، إذ ها هو حجاي يعود إليّ

(يذهب إليه جوني فيركع أمامه)

هلم إليّ يا ولدي.. كيف حالك؟ ترتجف من البرد؟

ولكن.. إذهب.. إذهب ودعني وحدي.. فقد تحطم قلبي وشنق حبيبي الذي طاش صوابه.

لا.. لا.. لا حياة!

لماذا تنعم الكلاب والخيل والجرذان بالحياة!

ويحرم منها حبيبي؟

لن تعود إلينا أبداً يا حبيب الروح..

أبداً أبداً.. أبداً.. أبداً..

أرجو أن تفك هذا الزرار.. شكراً لك يا سيدي.

(يرفع الناي أمامه)

هل ترى هذه القصة؟ إنظر إليها.. إنظر..

إنظر هناك.. إنظر هناك..

(بينما ماك ماضٍ في تمثيله يعود جوني إلى قطع النقود فيجمعها واحدة بعد أخرى، وينظر لحظة إلى كل منها)...

(وبينما الغرفة في سكون تام إذ تسمع عربة يجرها جواد في الشارع، ثم يسمع وقع أقدام على الدرج، وطرق على الباب.. فيذهب والد جوني إليه حيث يلقي القادم: فيليب كارمشيل، وجنديين من جنود بلاد القدامى يقفان مستعدين بالباب)..

كارمشيل: لقد سمعناه يمثل..إنه مريض جداً، وقد أتينا لنعوده.

والد جوني: إدخل.. أرجوك.

(يدخل)

(مخاطباً ماك): مستر ماك كريجر.

(ماك لا يجيب.. فيناديه بصوت أعلى) مستر ماك كريجر!

(ثم يقترب منه منادياً مكرراً) مستر ماك كريجر! مستر ماك..

(يهرول كارميشل إلى ماك كريجر ويأخذ في فحصه).

كارمشيل: لقد مات..

جوني: كلا.. لم يمت.. لقد كان يمثل!

والد جوني: وحق السماء.. لقد كان أعظم من يمثل شيكسبير في زماننا!

كارميشيل: يؤسفني أن يحدث هذا هنا.

والد جوني: ولم لا؟! لماذا لا يحدث هذا هنا؟ لقد أراد هو أن يقضي هنا..

جوني: لقد كان يمثل يا أبي.. إنه لم يمت..

(ثم يتوجه إلى ماك كريجر) أأنت ميت يا مستر كريجر؟!

(لا رد طبعاً)

كارمشيل: هلموا.. لنرجع به..

والد جوني: ها هو ذا نايه.. ليكن معه!

١- (يحمل والد جوني جثمان ماك خارج الغرفة، ويحمله الحارسان من السقيفة إلى الشارع).

٢- (يزداد ضوء الأصيل إلى ما كان عليه في أول الرواية).

٣- (الحصان والعربة يمضيان، وتتبع ذلك لحظة من الصمت.. وكلما إبتعدت العربة سمعنا من السماء صوت الناي يردد اللحن الأخير. ثم يتلو ذلك طرق بالياب، فإذا الطارق الزوج والزوجة وعلى يديها طفلها يبكي (اللذان إستأجرا المنزل).

الزوجة: الولد متعب.. ويريد أن ينام..

والد جوني: البيت جاهز.. تفضلوا.. (إلى جوني) هلم يا جوني، أعد أشياءك.. (وإلى أمه بالأرمينية) نحن ذاهبون..

(يجر حقيبة من القش من تحت الأريكة، ثم يقذف فيها بقصائده وكتبه وأظرف الخطابات؛ وبرغيف وقليل من الأطعمة الأخرى.. أما أمه العجوز فتلتفع بشالٍ حول رأسها و كتفيها.. ويترك جوني جميع خلَقِه، محتفظاً فقط بقطع النقود.. الطفل ينقطع عن البكاء.. الكلب ينبع جوني حيثما ذهب، صوت الموسيقى الآتي من بعيد يزداد إرتفاعاً).

أشكرك.. أشكرك كثيراً.

الزوج: هل إستأجرت منزلاً جديداً تذهبون إليه؟

والد جوني: أجل.. أجل.. وداعاً.. مع السلامة..

(يخرج جوني وأبوه وجدته إلى الشارع).

جوني: يا ترى.. إلى أين نحن ذاهبون يا أبي؟

والده: جوني لا تفكر في هذا الآن يا جوني.. إتبعني.. إتبعني فقط.

جوني: أبي لابد أن خطأً قد حدث في مكان ما.. إلّا أنني لا أتهم أحداً.

جوني: (يزداد صوت الموسيقى إرتفاعاً.. وينصرفون).

المذهب الصوفي

أيرلندة وقيام المذهب الصوفي في مسرحها:

في أواخر القرن التاسع عشر، وفي الثلث الأول من القرن العشرين، قامت حركة أدبية قوية في أيرلندة كان أبطالها يهدفون إلى ما تهدف إليه الحركة السياسية الثورية هناك من الإنفصال عن إنجلترا، ومن ثم كان لهذه الحركة طابعها الفذ المستقل عن الأدب الإنجليزي بعامة.. شعره ونثره وأغراضه.. وقد تميزت تلك الحركة في دنيا المسرح بإنطباعات عدة أهمها: ما كان يدعو إليه الكاتب المسرحي الكبير أ.ج م. سنج **A.J.m Synje** (**1871 – 1909**) وليدي أوجستا جريجوري **Lady Aujusta Grejory** (**1859 – 1932**) ووليم بتلر ييتس**W.B. Yeats** (**1865- 1939**) من الثورة على المذهب الواقعي وتجريد المسرح والمسرحية للأغراض الأدبية الخالصة البعيدة عن الأفكار والتي لا تنشد إصلاحاً ولا تهتم بنقد المجتمع أو التبشير بفلسفة إجتماعية خاصة، وكان سنج ينحمس لهذا تحمساً شديداً، ويحتج له بألّا بدّ للمسرحية أن تكون عملاً فنياً خالصاً يسمو بالنفس البشرية ويعلو بها فوق أدران هذه الحياة المملة المتعبة المكتظة بالآلام والمواجع.. تماماً كما تفعل الموسيقى السيمفونية.. من أجل ذلك إتجه هؤلاء الكتاب نحو الأسطورة والأسطورة الدينية أو المناهضة لرسالات الأديان، ونحو تصوير الروح الريفي الذي تزيده طبيعة الجزيرة الأيرلندية فتنةً وسحراً فوق سحر.

على أن ليدي جريجوري ووليم ييتس إتجها بالمسرحية إتجاهاً صوفياً طريفاً أو إتجاهاً روحانياً أخذ مظهرين متناقضين.. وهو يكاد يشبه ما حدث في عالم

التصوف الشرقي تقريباً، حينما إنقسم المتصوفة عندنا فكان منهم من حافظ على روح الشريعة وإن ساروا بفرائض الدين في طريق كله تزكيةً روحيةً وصفاءً نفساني مستنير وتطهيرٍ وجدانيٍ لا غبار عليه؛ وكان منهم فئةٌ أخرى.. فئة ضالة.. إستعلت على العلم والشريعة، فزعمت أنهما للعامة.. العامة التي لابد أن تؤخذ بالعلوم والفرائض والشرائع والقوانين تضبط حركاتها وتقيد تصرفاتها في كل شيء.. في العبادات وفي المعاملات على السواء.. أما الخاصة، وهم صفوة المتصوفة «فيما يزعم هؤلاء» فهم أهل الحقيقة، وهم لذلك لا يتقيدون بما يدعو إليه الدين من فرائض وما يلزم به العامة من علمٍ ومن شرائع وقوانين.. وكلا الفريقين يدعو إلى التخلص من مادة هذا العالم والإندماج في الذات الإلهية.

وتكاد ليدي أوجستا جريجوري تمثل الفئة الأولى.. ويكاد وليم بتلر ييتس يمثل الفئة الثانية.

وسنكتفي بتلخيص عدد قليل من مسرحيات هذين الكاتبين، مراعين أن تمثل كل منها إتجاهه الصوفي الذي آثره، وكتب فيه أكثر ما كتب.

ما هو المذهب الصوفي؟

ونلاحظ أن هذا المذهب الصوفي هو خليطٌ من المذاهب الرومنسية والرمزية والسريالية، كما أن له صلة واضحة بذرته الأولى، وهي المسرحية الدينية ولا سيما النوع الأخلاقي منها أو إلى **Morality**. فهل كان المذهب الصوفي في المسرح ردةً إلى هذا اللون اللطيف من المسرحيات الدينية التي مهدت السبيل للمذهب الرومنسي، وفتحت الباب على مصراعيه لحصر المآسي والملاهي العظيمة.. أي عصر إليزابيث؟ ربما!

مسرحية الرجل المسافر[1]

تمثيلية صوفية بقلم ليدي جريجوري.

في ليلةٍ مظلمة شديدة البرد عاصفة الرياح كانت سيدة تجوب الطرقات المقفرة وقد حملت في روحها هموم الدنيا ومتاعب الحياة.. وهي لا تدري أين تمضي، ولا تعرف أيّان تسير.. ولم يكن الظلام وحده هو الذي يحيط بها في تلك الليلة المضلة.. بل كانت أحزانها تحيط بها أيضاً.. وكان آلم ما يؤلمها ويجرح نفسها أنها كانت تمضي في الحياة بلا أمل.. وتضرب في بيدائها على غير رجاء..

وكانت هذه السيدة عند إرتفاع الستار، تقص قصتها على ولدها الصغير الناشئ، وتقول: إنها ظلت تضرب في ظلام تلك الليلةِ الحالكة، وذلك منذ سنواتٍ سبع، حتى لقيها الرجل المسافر فأنقذ حياتها، وهداها إلى كوخٍ صغيرٍ وجدت فيه الكن، ووجدت فيه المحبة والأمان والسلام.

ويسألها ولدها: «هل كان يلبس تاجاً كتيجان الملوك؟».

وتجيبه السيدة: «إنه كان يلبس تاجاً.. فقد كان تاجه مصنوعاً من جدائل الشوك الأسود فحسب، لكنه كان يحمل في يده غصناً أخضراً ليس مما يثبت في هذه الدنيا أبداً. ولقد أخذني من يدي ثم لم يزل ماضياً بي فوق حصباء الطريق حتى إنتهى بي إلى باب هذا الكوخ، وأمرني أن أدخل لأجد كناً جميلاً آمناً. وقد ركعت لأشكر له، لكنه أنهضني، ثم قال: «إني سوف أعود يوماً ما

[1] The Traveling Man.

لأراك وأطمئن عليك.. ولكن.. إسمعي.. أوصيك ألا تغلقي أبواب قلبك دون الأشياء التي أعطيك إياها، بل هشّي وبشّي وإسعدي أمامي».

وتمضي الأيام، وكلما كان ميعاد تلك الليلة التي جاء الرجل المسافر بالسيدة إلى كنّها ذاك.. كنّها الذي وجدت فيه المحبة والأمان والسلام.. كانت تقف بباب الكوخ منتظرةً مترقبةً، لعله يعود لتحظى منه بنظرة، أو تقدم له تحية شكرٍ أو صلاة عرفان بالجميل. وفي أحد تلك المواعيد.. وبالأحرى، حين يظلها أحد تلك المواعيد، تخرج السيدة من الكوخ لتذهب إلى إحدى جاراتها كي تقترض منها شيئاً من الدقيق لتصنع منه كعكة تحيةً له إذا جاء، وهديةً لطيفة تظهر له شكرانها، وتعبر بها عن عرفانها له بجميله.

وبينما هي خارج الكوخ لهذا الغرض إذا برجلٍ جوّاب آفاق يصل إلى الكوخ. رجل بدت عليه وعثاء السفر، ولبس أسمالاً وخرقاً.. ويدخل الرجل بعد أن يستأذن فلا يأذن له أحد.. وبعد أن يستوثق من أنه لا يوجد أحدٌ بالكوخ! إلا هذا الطفل.. الطفل الكريم الذي تركته أمه وحده ومن غير أن يكون معه أنيسٌ أو جليس، الطفل الذي لا يكاد يرى الرجل حتى يبتسم له ويتفتح له قلبه.. مما يشجع جوّاب الأفاق على الدخول وفي يده غصنٌ حافل بالزهر وبالثمر.

ويفرح الطفل بالرجل، فيجلس إليه هذا فوق أرض الكوخ يلاعبه ويداعبه.. حتى إذا عادت السيدة ووجدت هذا الرجل القذر الذي نثر الوحل فوق أرضية الكوخ عبست وبسرت، وبدا الغضب في وجهها، وأخذت تنهره في غلظةٍ وقسوة، ثم طردته من كوخها شر طردة.. وهنا ينظر إليها جوّاب الآفاق متجملاً، وفي أناةٍ وحلم، ثم يقول:

«لا بأس.. إني راحلٌ من هنا لأعود إلى الجادّة.. إلى الطريق الواسع المستقيم الذي يسير فيه الحفاة من الأطفال.. إني منطلقٌ إلى حيث الصخور والنوى والرياح.. إلى حيث نواح الدوح وأنين الأيك وسط العاصفة!».

ويخرج الرجل، ويخرج الطفل في إثره ليقدم إليه الغصن البديع الحافل بألوان الزهر والثمر.

ثم لا يلبث الطفل أن يعود ليقول لأمه:

«أماه: لقد تبعت الرجل إلى الشهر، ورأيته بعيني هاتين بنزل إلى الماء فيسير فوق صفحته بقدميه... وقد هتفت به وناديته لكي يعود ويأخذ غصنه، لكنه لم يزد على أن إلتفت إليّ وقال لي: أن أعود إليك لكي تري هذا الغصن بعينيك!».

ولا يكاد الطفل يقول هذا حتى تضطرب المرأة.. وحتى تخر راكعةً وقد ملأ الخوف نفسها، وتملكتها الحسرة، وتنشأ تقول:

«يا له من غصن لم تنبته شجرة من أشجار هذه الدنيا! لقد ذهب السيد دون أن أعرفه أبداً! ذهب وهو الغريب المسافر الذي أعطاني كل شيء، ومنَّ عليّ بكل ما أنا فيه من نعيم! إنه ملك هذا العالم كله، والدنيا جميعها!».

ومن هذه الخلاصة السريعة لإحدى مسرحيات ليدي جريجوري الصوفية نلمس البساطة في التفكير والشاعرية في التصوير.. والمسرحية بسيطة متناهية في البساطة حتى لقد حرنا في تلخيصها في أكثر من هذا الموجز الخاطف.. وروح الطهر الديني واضح فيها؛ وقد تحض قارئها أو المتفرج عليها على محبة الخير والإتصال عن سبيله بالسماء.

أما ييتس فغير ذلك في تصوفه.. إنه أكثر شاعرية من ليدي جريجوري وهو يتعلق بمثلٍ أعلى لا يمكن تحقيقه.. إنه في إحدى مسرحياته[1] يجعل بطله يتشوف إلى عالمٍ مملوءٍ بالبهجة الأسطورية ذات الشباب الدائم والجمال المقيم الذي لا يبيد، إنه يبحر إلى الغرب فوق من المحيط باحثاً عن جنة الخلد، وعن حبٍ من نوعٍ جديد.

---

(١) The Land of Heart's Desire.

مسرحية الساعة الرملية:

وهو في مسرحيةٍ أخرى[1] يصور لنا رجلاً حكيماً يعلم تلاميذه ألا يؤمنوا بأية معرفة يكتسبونها عن طريق غير طريق الحواس.. ومنذ أن بدأ هذا الحكيم يبشر برسالته تلك لم تدخل أي روح إلى أقطار السموات.. ويهبط إليه ملك يحذره قائلاً له: «إنك لابد ميت خلال ساعة.. وإن أبواب السماء لن تفتح لك لأنك تنكر وجود السماء.. ولن تتفتح أبواب المطهر لأنك تنكر وجود المطهر».

ويقول له الرجل الحكيم: «ولكني قد أنكرت وجود الجحيم كذلك» ويجيبه الملك: «إن الجحيم هي مأوى أولئك الذين ينكرون» وهنا يهلع الرجل، ويخيل إليه أنه إذا إستطاع أن يجد في مدى هذه الساعة الواحدة الباقية له في الحياة شخصاً واحداً لايزال يؤمن بالسماء بعد الذي نشره بين الناس من كفر وإلحاد فقد يكون له بقية من أمل في الدخول إلى ملكوت السماء.

ويترك له الملك ساعةً رملية يقيس على حبات رمالها تلك الساعة الباقية له في الحياة؛ ويسأل الرجل البائس وعيناه عالقتان بحبات الرمال من حوله، عن تلاميذه وزوجته وعياله.. إلّا أنهم جميعاً يكونون حافظين لتعاليمه عن ظهر قلب، ملمين بكفرياته إلماماً كبيراً ثابتاً.. ومن ثمة لا يجد الرجل بدّاً من الإلتجاء إلى أحد المجانين لسؤاله.. ويكون المجنون ممن لايزالون يؤمنون بعالم الغيب غير المرئي.. إنه يؤمن بأن أناساً متشحين بالسواد يذهبون كل يوم

---

(١) The Hour Glass.

لينشروا شباكهم السوداء فوق الجبال ليمسكوا بمخالب النسور الحائمة هناك.. وهو يقول: إنه يذهب وراء هؤلاء الناس كل يوم قبيل الفجر وقد حمل مقصاً كبيراً ليقطع به الشباك وليطلق سراح النسور فتنطلق في الجو حرة طليقة، ولا يملك الحكيم إلا أن يضحك مستهزئاً بالمجنون المعتوه.. إلا أنه مع ذاك يكون مستعداً لقبول الخلاص على يدي هذا الأبله السليم النية.

وها هو ذا يطلب منه أن يدعو إليه تلاميذه ليتحدث إليهم.. فقد فهم كل شيء الآن على وجهه الصحيح.. «إننا لا نرى الحق.. والله يرى الحق فينا.. فلتصلِّ أيها المجنون.. وإدعُ ربك أن يُظِهر لهم إحدى علاماته ويستنقذ أرواحهم وهم أحياء!».

ويموت الرجل الحكيم.. ويقول المجنون لتلاميذ الحكيم: «لا تتحركوا! لقد طلب أستاذكم أن تظهر لكم علامةً من علامات الله عسى أن تنجيكم.. فإنظروا ماذا خرج من فمه! إنه شيءٌ صغيرٌ ذو جناحين.. شيءٌ صغيرٌ متألق.. وإنه ذهب الآن نحو الباب».

وفي تلك اللحظة نفسها يظهر الملك عند الباب مادّاً ذراعيه كأنما يحاول أن يمسك بروح الرجل المجنحة، ثم ها هو ذا يقبض يديه، فيقول الرجل المجنون: «إن الملك قد أمسك بالروح في يديه بالفعل.. وإنه سوف يفتحهما في جنة الخلد.. حيث تنطلق روح الحكيم تمرح وتفرح!».

ولعلنا نلاحظ في هذه المسرحية نزعة غلاة المتصوفة في الزراية بالعلم والعلماء، وإعتقادهم في أن الجنة دارٌ محبوسة على من حسنت عقيدته في الغيب مهما كان المعتقد من البله والمجانين المعتوهين والذين لا يوجد في رؤوسهم مثقال ذرةٍ من علم، وإليك خلاصة لمسرحية أخرى لييتس.. مسرحية

تتسم بالتفكير الجديّ وإن يكن موضوعها يدور حول ما بين العلم والإيمان من تباين، وإن لمسنا فيها ألواناً أخرى من التباين بين الفرد والمجتمع، وبين المدنية المعقدة والبساطة التي لم تعرف زخرف الحياة بعد.

مسرحية حيث لا شيء[1]

(تمثيلية بقلم ييتس)

عجباً لهذا الرجل الغني الثري الواسع الثراء، بول رَتْلِدْج، الذي يضيق بثروته ذرعاً كما يضيق بتلك الحياة المعقدة الغارقة في التقاليد من حوله، فهو يتنازل عن ثروته وعن أملاكه الواسعة لأخيه إبن أمه وأبيه، ثم ينطلق من بلدته ليهيم في العالم، ملتمساً بساطة العيش وبداوة المظهر وخشونة الحياة، عامداً أن يذل نفسه بإقتراف مهنة كانت في ذلك الزمن من المهن الوضيعة المحتقرة.. هي مهنة السمكرة.

لكن الرجل لا يلبث أن يدهمه المرض فيأوي إلى دير قريب ليعنى به ثمة.. إلّا أنه لا يلبث أيضاً أن يعجب بحياة الرهبان فيصبح واحداً منهم، ويتصوف، وينتقل بروحه من دنيا المادة هذه إلى عالم الشطح والروح، ويؤمن بأن فقدان المرء لشخصيته، وأن إندماج الإنسان –المحدود أو المتناهي– في الله، غير المحدود ولا المتناهي، هما مناط الأمان ومثوى السلام والغاية من وجود الإنسان.. إن بول رتلدج يحن إلى حالة من الوجود «لا يوجد فيها شيء يكون شيئاً، ولا يوجد فيها أي مخلوق يكون مخلوقاً!» وقصارى القول إنه يؤمن بأنه «حيث لا يوجد شيء يكون الله موجوداً!».

ويتحدث بول بهذا إلى زملائه الرهبان، إخوته في الله، فيتأثرون بكلامه ويدينون بما يدين هو به.. وهو يتحدث إليهم بما فطر عليه من روح السخرية والفردية، التي تجعله أقرب الشخصيات إلى شخصية هاملت السابح في عالم

(1) Where There is Nothing.

الفكر المجرد والأحلام السائبة.. لقد كان يقول لهم: إنه يخيل إليه أن الناس جميعاً من شدة تعلقهم بهذه الدنيا التي إستعبدتهم قد أصبحوا أشبه بحيوانات المزرعة التي نسيت حريتها، وإستسلمت لمن يسمنونها ليذبحوها أو ليسخروها لأغراضهم.. إن الناس قد أصبحوا هذه الحيوانات السائمة بالفعل، وما أجسامهم تلك إلا صوراً تنكرية يتقمصونها ليخدع كل منهم أخاه.. إن كلاً منهم لا يستطيع أن يعيش لذاته أو يفكر لنفسه.. ولو عرفوا لأدركوا أنه ليس ثمة ما يلذ أكثر من الرجوع إلى الطبيعة البشرية في بساطتها وبعدها عن زيف المدنية وزخرف الحضارة المعقدة.

وكان أحد تلاميذه إذا سأله عما إذا كان يفضل لو فقد العالم ما كسبه من حضارات منذ العصور المظلمة أجابه قائلاً: «وليت شعري ماذا كسب العالم من ذاك؟ إنني من أولئك الذين يعتقدون أن الإثم والموت لم ينتشرا في العالم إلّا منذ أن أكل نيوتن التفاحة.. وأنا أعلم أنكم ستزعمون لي أنه لم يزد على أن رآها تسقط.. لا بأس.. إن هذا لا يغير من الواقع شيئا!».

ويصرح بول بأن العمل والكدح في هذه الدنيا أقل أهمية من التجربة بما لا يقاس.. فإذا إعترض أحدهم بأن الدنيا لا يمكن أن تستقيم أو تمضي بلا عمل، أجابه قائلاً: « ولماذا يجب أن تمضي الدنيا، وأن تستقيم؟ أليس محتملاً أن المعلم المسيحي قد جاء ليضع لها حدّاً؟».

ولا يزال بول.. محطم الأوثان.. يوسوس إلى تلاميذه بما يملأ رأسه من شطحات الصوفية الزائغة هذه، زاعماً لهم أن السماء ليست إلا نوعاً من الخمار أو النشوة الروحية.. وهو يقول لهم: «إن الإنسان إذا أمكنه أن يقصر ذهنه على الفكرة الوحيدة العليا حتى يعيش فيها لخرج بذلك من نطاق الزمن إلى نطاق السرمدية، وليعلم الحق لأجل الحق ليس غير!» وبهذا يسمو فوق

القانون وفوق التعدد. وبول يمتدح حياة الغريزة ويستهجن حياة القوانين والشرائع وينعي عليها. ويصف القوانين بأنها: «كانت أول الآثام وأقدم الأوزار.. إنها كانت أول قضمة من التفاحة.. ومنذ اللحظة التي بدأ الإنسان يضع هذه القوانين بدأ يفنى ويموت! ولهذا، فيجب علينا أن نقضي على القانون كما أطفيء أنا هذه الشمعة!».

يقول هذا، ثم يطفئ شمعة من شمعات المذبح السبع في أحد أقبية الدير حيث كان يعظ تلاميذه. وبعدها يتحدث إليهم فينعي على الناس «تركهم لحضن أمهم الأرض الخضراء المسماح حيث كانوا يحيون حياةً سهلةً كريمة لا تَصنُّع فيها ولا كلفة فراحوا يبنون الدور المزركشة، ويتخذون القصور المزخرفة، وينشئون المدن العظيمة.. ولو عقلوا لهدموا هذه الدور والقصور والمدن وأطفأوا بهرجها، كما أطفيء أنا هذه الشمعة».

ثم يطفئ شمعةً ثانية..

ويتحدث بعد هذا عن الكنيسة فيقول: إنه قد جاء على الخليقة حينٌ من الدهر كانت المحبة ترفرف عليها بأجنحتها.. إلّا أن الناس نشأوا بعد ذلك على الجبن. ووقعوا في الإثم.. وتحولوا عن الصراط الأول السَمِح.. وعلى الرغم من أن الله سبحانه قد جعل الأيام كلها أياماً طاهرةً مقدسة، جاء الإنسان فزعم أن الله سبحانه قد جعل كل مكان في الدنيا مكاناً مقدساً، فقد جاء الإنسان فزعم أن المكان الذي ينشئ فيه العمل ويقيم الجدران فيه من حول تلك العمد هو وحده المكان المقدس.. المكان الذي يستريح فيه من عناء الأعمال.. وعلى هذا النحو وغيره أنشأ الإنسان الكنيسة.. «إن واجبنا أن نهدم أمثال تلك الكنائس.. يجب أن نقضي عليها ونطفئها كما أطفيء أنا هذه الشمعة!».

ثم يطفئ شمعةً ثالثة..

ويمضي بول في وعظه متحمساً في بيانٍ شعري دافق فيزعم «أن عمل المسيحي ليس هو الإصلاح، بل.. الكشف والرؤيا.. وأن الأعمال الوحيدة التي يمكن أن تتناولها يداه لا يمكن إنجازها أبداً في نطاق الزمان.. وأن على الإنسان أن يتخلص من كل ما ليس حياةً سرمدية لا تقاس بمقاييس الزمان والمكان.. وواجبٌ علينا أن نطفيء في نفوسنا كل مطمحٍ وكل أمل، كما أطفئ أنا تلك الشمعة.. وكل ذكرى كما أطفئ هذه الشمعة.. وكل تفكير في الحياة الدنيا، كما أطفئ تلك الشمعة، وأخيراً.. يجب علينا أن نطفئ ضوء الشمس ونور القمر، وأضواء الدنيا .. بل الدنيا نفسها.. يجب أن ندمر هذا العالم.. يجب أن ندمر كل ما هو قانونٌ وعدد.. لأنه حيث لا يوجد شيء يوجد الله!».

يقول هذا، وفي أثنائه يطفئ الشموع السبع.

ولا يكاد رئيس الدير يعلم بما يدعو إليه بول حتى يثور ويغضب، ويطرد من ديره هذا الداعية الضال المخرب هو ومن إنخدع به من تلاميذه، ممن أصاخوا لدعوته، وإنطلت عليهم رسالته.

ويهيم بول هو ومن معه حتى يلجأوا إلى كنيسة مهدمة على ضفاف نهر الشانون، ويمسهم الجوع ويهرأ أبدانهم البرد، وكلما سألوا الناس طعاماً رفضوا أن يمدوهم بشيء.. إن الناس جميعاً ينبذونهم ويتحاشون لقاءهم أو التحدث إليهم.. ولا يجد هؤلاء البائسون بُدّاً من العمل.. وها هم يصنعون السلال من أفرع الشجر ويبيعونها، وها هم هؤلاء يبنون المصانع والمنازل. وها هم يحشدون جيشاً من الفقراء والمحتاجين ويغزون بهم المجتمع.. وبول بين هذا وذاك ينظر إليهم آسفاً متحسراً دون أن يشجعهم على هذا كله لمنافاته

لدعوته.. لكنه مع ذاك كان يأكل مما يأكلون ومما يعملون.

وكان يقول لهم وهو يعظهم: «ألا يمكن أن تفهموا ما علمتكم أبداً؟! إن في إستطاعتكم أن تجمعوا هذا الشيء إلى ذاك الشيء.. القوانين، والشرائع والنقود والكنيسة والنواقيس.. حتى تعودوا بقضكم وقضيضكم إلى كل ما فررتم منه.. إن ما تقومون به من تنظيم يؤدي بكم إلى إستحداث القوانين وإستحداث الحساب! وموالاتكم التنظيم هو نفسه الطريق الذي جلب الشرور كلها على العالم. إنه هو نفسه ما صنعه الناس قبلكم! ولعمري لقد نسيت.. إننا لن نستطيع تحطيم هذا العالم بالجيوش، بل لا سبيل إلى تدميره والقضاء عليه إلا من أعماق عقولنا.. يجب إفناؤه في لحظة داخل هذه العقول!».

ويشتد سخط العامة على هذا الداعية المخرب، وعلى عصابته التي تدعو الناس إلى ما لم يدعهم إليه أحدٌ من قبل.. إنهم يدعون الناس إلى الفقر والفاقة وإطراح العمل وعدم زرع الأرض أو تربية الحيوان أو إكتناز القرش الأبيض الذي ينفع في اليوم الأسود أو القيام بأي سعي في سبيل الرزق وتحصيل القوت.. فكيف يعيشون؟ إن دعوتهم هذه دعوة إلى الموت.. إذن فليموتوا هم وحدهم.. أما العامة فيجب أن يبقوا ليعيشوا ويعملوا.

وتشب الثورة على بول وأصحابه، فيضطرون إلى الهرب.

وإذا قال أصحاب بول لبول: إن أمامك تلقاء هذه الثورة عملاً كثيراً ضخماً يجب القيام به.. وإن أمامنا جميعاً عملاً جسيماً يجب أن تؤديه، أجابهم بول قائلاً: «ليس ثمة ما يجب عمله أو القيام به.. إني قررت البقاء.. لأن الموت هو المغامرة الأخيرة، ثم هو أول المسرات الكاملة، لأن النفس

تلقاء الموت تملك مر نفسها.. وتعود إلى المسيرة التي خلقتها!».

وهكذا يقبل الناس فيرجمون بول بالحجارة حتى يموت بعد أن يتخلى عنه تلاميذه.. إلا السمكريون الذين لا يستطيعون أن يفهموا عنه شيئاً!

وليس يخفى علينا إدراك ما في هذه المسرحية الصوفية المظلمة من أثر الدعوة التي كان يدعو إليها المنحطون من متصوفة العصور المظلمة والعصور الوسطى في الشرق والغرب على السواء، أولئك العدميون الذين هم أعداء كل قانون وأعداء كل حضارة.. أولئك الذين يخدعون أتباعهم عن أنفسهم بإسم الدعوة إلى الإندماج في الله.. والتجرد من أعباء الحياة، والفرار من مقتضيات العيش.. لا ليعلموا شيئاً إلا ليهيموا كفقراء الهنود الأقدمين في دنيا من الأوهام والأحلام والبطالة.. إلا ليبيدوا ويستسلموا للموت.. والفناء.

ونحن لا ندري لماذا لا يكون الإندماج في الله سبحانه مما يمكن أن يتم بالعمل الصالح والكفاح المثمر وعمار هذه الدنيا التي ما وجدت إلا للعمل الذي يزن به الله أقدار عباده؟ العمل لخير الفرد ولخير الجماعة البشرية كلها!

وسواءٌ أكانت هذه هي آراء المؤلف الذي قدمنا أنه بمذهبه الصوفي يمقت الموضوعية في الأدب، أم أنه أراد السخرية بهذا الصنف من المتصوفة البُله، فالمسرحية تغمرنا بجوٍ فيه أفكار خانقة أعجبتنا أو لم تعجبنا.

مسرحية كل حي

مسرحية أخلاقية **Morality** من عهد النهضة.

مؤلف هذه المسرحية مؤلفٌ مجهول. يردها بعض المؤرخين إلى عصر إدوارد الرابع (١٤٦١–١٤٨٣)، ويرجحون أنها ترجمةً لأصلٍ هولندي يدعى **Elckerlijk** ومع أن هذه المسرحيات الأخلاقية كانت تمثل على العربة المسرحية، أو **Pagent** في وسط الميادين العامة فقد أخرجت في العصر الحديث في كل من إنجلترا والولايات المتحدة، ونالت نجاحاً كبيراً، وأقبل عليها الجمهور إقبالاً شديداً، وذلك لما فيها من الإثارات الدينية القوية التي تلائم أمزجة الجمهرة المتدينة في كل أمةٍ من الأمم، بصرف النظر عن الدين الذي تدين به.. وأيُّ متدين لا يتأثر بمسرحية تقول له إن العمل الصالح فحسب هو الذي يؤنس الإنسان في قبره وهو الذي ينفعه يوم الحساب؟

وكل حيٍ هنا هو رمزٌ للبشرية كلها.. إن البشرية كلها تتمثل فوق خشبة المسرح في شخصية كل حي **Every Man** بطل هذه المسرحية.

إطلّع الله سبحانه من سمواته العُلى فهاله ما غرق فيه عباده من صنوف الوزر، وما إجترحوا من فنون الموبقات، وما إجترأوا عليه من عصيان أوامره، والإستخفاف بنواهيه، على الرغم مما بذل لهم من الخير، وما أغدق عليهم من النعم، على الرغم مما إفتداهم به من ذات نفسه يوم الصليب المشهود[١] فكأنما لم ينفعهم شيء من ذاك، وكأنما رضوا أن تُعمى أبصارهم فيخذلوا ربهم ويتخلوا عن هُداه إلى ضلالاتهم.. فقضى أن تقوم الساعة، وأن يذوق «كل

---

[١] المسرحية من الروايات الدينية المسيحية.

حيٍ» حتفه، ويلقى ربه. ليقدم إليه حسابه.. ولهذا دعا الله -وبالأحرى ملك الموت، وأمره بقبض روح «كل حيٍ» ليعود إلى بارئه الذي ترجع إليه الأرواح جميعاً، والذي لا مهرب منه إلا إليه.. ويصدع ملك الموت بأمر ربه، ويسجد بين يديه، ثم ينهض فيقول: «لبيك اللهم لبيك .. إني لمنطلق إلى الدنيا فآتي على كل شيء، وأقبض جميع من فيها من النَّسَم، لا فرق عندي بين غنيٍ وفقير، وعظيمٍ وحقير، وكبيرٍ وصغير، فالكل عندي سواء.. أصوّب سهامي إلى أعين الذين بهرهم زخرف العالم وحطامه الفاني فأنساهم ربهم، وأعماهم عن سمواتك.. ولأقذفنَّ بهم إلى سواء الجحيم!».

وينطلق الموت ليؤدي رسالته.

ويلقي «كل حي» سادراً في غيه؛ غافلاً عن أمر ربه، لا يدور في خلده أن حينه قد حان، وأن أوانه قد آن، فيهتف به الموت فجأة: «رويدك أيها الإنسان البائس.. مالك تمشي هكذا في الأرض مرحاً! أنسيت الله الذي سواك فعدلك ؟!».

ويسأله الإنسان وهو لا يدري من أمره شيئاً: «الله! وماذا يبتغي الله مني؟!».

ويقول له الموت: «ماذا يبتغي الله منك؟ لقد أمرني أن أقبضك إليه لتؤدي إليه حساباً ثقيلاً عما قدمت يداك من خيرٍ ما أقله، ومن شرٍ ما أكثره وأكبره!».

ولا ينسى الإنسان كبرياءه على الرغم مما أسقط في يده، ويقول محتجاً:

«ماذا؟ إنني ما فكرت قط أن تدهمني هكذا على غير إنتظار ومن غير إستعداد.. وأنا في زهرة ونضرة الشباب! إسمع أيها الموت.. أأنت واثق أنه أرسلك إليَّ أنا بالذات؟ ألا يكون قد أرسلك إلى أحد غيري من الطاعنين في السن؟».

ويجيبه الموت: «إنه هو المقصود لقاصمة الظهر هذه، وإن الموت لا يخطيء!».

فيقول له كل حي: «إسمع أيها الموت إذن.. إليك هذه البدرة.. إن فيها ألف قطعة من الذهب الخالص.. خذها ولا تردها إلّا متى أحببت.. ثم إنصرف عني!».

لكن الموت لا يزيد على أن يعبس.. ويصرُّ على قبض روح كل حي، وهنا يضطرب المسكين، ثم يقول:

«إذن.. خذها.. خذها هديةً خالصةً مني.. إنها حلالٌ عليك.. على أن ترجيء هذه المهمة إليّ.. إليّ يوم آخر.. حتى أتمتع بشبابي.. فما قضيت من أمانيّ شيئاً بعد!».

ولكن الموت لا يجيب كل حي إلا بضحكةٍ صفراءٍ نكراءٍ مزعجة.. قائلاً: إن الموت لا يقبل الرشوة.. ولا يستطيع أن يفسق عن أمر ربه، وإنه إن كان يستطيع أن يعد بشيء، فهو أن يضم إلى الرجل في رحلته الطويلة الشاقة إلى القبر بضعة نفرٌ من إخوانه، وأن يتركه ساعةً يفكر فيمن يحب أن يصحبه ممن هم على شاكلته.

ويفكر الرجل المضطرب المنزعج الذي تصطك فرائصه، يفكر في نخبةٍ من الأصدقاء يمكن أن تصحبه في رحلته إلى القبر، فيذكر ممن يذكر صديقاً له كان يسمى «إخاء» فيهرع إليه، ويبثه همه في مقدمةٍ طويلةٍ ملتوية لا يفهم إخاء ما وراءها، وهو في ذلك يهش لصديقه ويبش، ويرجوه أن يصرح له بما تنطوي عليه نفسه، وما تكنّه أضالعه، وألا يخفى عنه سره، إذ ليس أحبُ إليه من أن يفديه بنفسه، وأن يبذل له من روحه ما هو جدير بما بينهما من محبة،

وما يربط بين قلبيهما من وداد.. وهنا يرجوه «كل حي» أن يتفضل فيصحبه في رحلته الطويلة الشاقة إلى السماء! ولا يقول إلى القبر.. فإذا سأله صاحبه أن يوضح غرضه لأنه لا يفهم، قصَّ عليه لقاءه مع ملك الموت، حتى إذا أكمل قصته، وعرف إخاء غرضه وما يرمي إليه، تقلصت عضلات المسكين فجأة وإرتعدت فرائصه، ولم يملك إلا أن يعتذر لصاحبه عما وعد من تلبية أي طلب منه، لأنه لم يفكر مطلقاً في أنه يريد منه ذلك المحال، بل إنه كان يحسب أنه سوف يطلب منه أن يصحبه إلى حانة أو مراح لذات، أو أن يعينه في أي عملٍ آخر ولو كان هذا العمل قتل عدوٍ له أو الفتك بمعتد عليه.. أما أن يشركه في تجرع غصص الموت ليسهل عليه أمرها، فهذا ما لا يستطيع أن يعد به ولا أن يحتمله، وهو لذلك يرجوه أن ينشد مطلبه عند أحد سواه.

ثم يتركه غير مستأذنٍ، ولا ناظرٌ إليه.. وينصرف.. وهو لايزال يرتجف!

ويزفر كل حي زفرةً تهز كيانه، ثم يمضي في طريقه حتى يلقي أحد أصدقائه الأقربين من بني أعمامه، وإسمه «عطف» فيتوسل إليه بعد كلامٍ طويل أن يعينه على الموت بأن يزامله في رحلته الطويلة الشاقة إلى الدار الآخرة.. ولكن إبن عمه لا يجيبه بخيرٍ مما أجابه به صديقه إخاء من قبل.. وها هو ذا يقسم له بمريم البتول، وكل نبيٍ رسول، أن قدمه لا تحتمل السفر الشاق الطويل، وأن الندوب والبثور (الكاللو!) التي في إخمصيه تعوقه حتى عن المشي خطوات.. ثم هو يدعو له الله ويضرع إليه أن يقصر طريقه إلى جهنم، أو إلى الجنة وأن يعجل بروحه إلى إحداهما! ويتركه وينصرف.

ويضرب كل حي أخماساً بأسداس.. ثم ينطلق فيلقي صديقه «ثراء». ولا يكاد يراه حتى يتهلل ثراء ويفتح له ذراعيه.. لكنه سرعان ما يعبس به ويربد وجهه عندما يكشف له كل حي عن همه، وما ينتظره منه من المعاونة عليه

والمزاملة له. ولا يجد ثراءً ضيراً ولا مشقةً في أن يصارح صديقه بأن عمله في هذه الحياة الدنيا هو أن يخدع وأن يخاتل، وأن يشيع في النفوس الزهو والغرور. ولم يكن من شأنه ولا في إختصاصه قط أن يقحم نفسه في عالم الموت، فيواسي من يغصون بسكراته أو يشرقون بمرارته.. ثم يتركه غير مستأذن ولا راثٍ ولا مبالٍ.. وينصرف!

وهكذا يلقى كل حي جميع أصدقائه ممن كان يطمع أن يجد فيهم الأخ الندب والصديق المواسي.. ولكنهم جميعاً يخذلونه ويصمون آذانهم دون. حتى يلقى آخر الأمر أعماله الصالحة وإسمها «حسنات» فيجد فيها الصديقة الصدوق، والحبيبة الوفية.

لكنه يجد حسنات هذه ضعيفةً موهونة، ولا حول لها ولا قوة، فإذا سألها أن تدركه، قالت له: «لشد ما كان يسعدني أن آخذ بيدك، وأقف إلى جانبك.. ولكنك.. ها أنت ذا تراني وقد أمسكت بي ذنوبك، وقيدتني آثامك، فهي سلاسل في يدي ورجلي، لا أستطيع عنها مخرجاً ولا منها فِكاكاً.. فإذا كان لابد أن أسعفك بما فيه بعض الخير لك، فإذهب أولاً إلى أختي «معرفة» لتفتيك بما فيه خيرك، وليصلح الله بالك!».

ويذهب كل حي إلى «معرفة» فتشير عليه بالذهاب إلى صديقتها «الإعتراف» الذي يبوح له «كل حي» بجميع آثامه، ويصرح عنده بكل خطاياه.. ولا يجد «الإعتراف» بُدّاً من أن يخلع عليه خلعة «الكفارة» بما تصبه على الجسم والروح معاً من أسواط العذاب لتطهرهما من أدران الخطيئة، وتزكيهما مما إكتسبا من المعاصي، حتى يستأهلا «المغفرة» آخر الأمر.

ثم يعود كل حي إلى صديقته «حسنات» وهو يتعثر في خلعة «الكفارة»

وقد تطيب «المغفرة» فيجدها قد عاد إليها نقاؤها وشبابها، وقد أصبحت على خير ما تكون أهبةً وإستعداداً لخدمته، والسير في ركابه، فيسره ذلك، ويحيي فيه أطيب الآمال.. ثم ينظر حوله فيرى أن صديقته «حسنات» قد جمعت له زمرة من خيرة الأصدقاء، ومن بينهم: «القوة، والبصيرة، والجمال، والعقل..» ولكن كل حي لا يكاد يصل في رحلته إلى حافة القبر حتى ينظر حوله فلا يرى من هؤلاء الأصدقاء أحداً.. بل يجدهم جميعاً قد تسللوا واحداً إثر آخر.. وكان أول من فعل هذا هو الجمال الذي هلع قلبه وإنخلع حينما نظر في ظلام القبر فآثر الهرب منه قائلاً:

ماذا؟ أأنزل قبراً شد ما فزعت

منه البرايا وعاثت فيه ديدان؟!

لا.. لا، فما خلق الحسن النضير له

وما به غير صيد الموت سكان!

ثم تتبع الجمال القوة على الرغم مما يتشبث بها «كل حيّ» متوسلاً إليها أن تظل إلى جانبه تشد من أزره وتعينه على حاله، لكنها ترد عن نفسها قائلةً:

كلا وأيم الصليب الحق ما سمعت

أذني إليك، وبي عن ذاك غًنيان

إني لأوثر بعداً عنك يعصمني

من الردي، ويعادي عنك إحسان

وهنا يريد وجه كل حي، ويبدو عليه الحزن ويقول:

من ظن قوته تبقى فقد جهلت

مقدارَه نفسُه، والظن بُهتان

ويلي عليّ ألا خلٌ فيؤنسني؟

أليس إلا الأسى في القبر جيران؟!

وينظر الرجل نحو حبيبته «البصيرة» فيجدها تنظر إليه مستهزئةً، وهي تقول:

إذهب فقوتك الغراء قد ذهبت

وولَّ عني فعلمي فيك حيران

أكنت تحسبني أكفيك قارعة

يذوب من هولها شيب وولدان؟!

ويولِّي «كل حي» وجهه شطر عقله ليقول له:

وأنت ؟! أنت الذي قد كنت أحسبه

أوفى صديقٍ إذا ما أزْورّ إخوان

أتنثني أنت عني مثل ما فعلت

فعل العداة تماسيحٌ وحيتان؟

ويجيبه العقل آسفاً:

دعني، فقد ضاع ما بيني وبينك من

ودٍّ، وهل صان هذا الودّ إنسان؟

ويتلفت «كل حي» حوله فلا يجد بجانبه إلا «حسنات» يجدها وقد أخذت تبتسم بوجهٍ مشرقٍ وجبينٍ وضاح.. وهي تطمئنه، فيقول لها:

أهكذا ليس لي إلاكِ صاحبةٌ

ولا صديق صفيٌّ القلب رحمان

أنتِ التي قلّما أوليتها كرماً

تبقين لي اليوم إذ ولَّي الأولى كانوا

وتجيبه «حسنات» وهي لاتزال تبتسم، حانية دانية:

ومن سوى حسنات المرء ينفعه

يوم الحساب وقد ناداه ديان

أنظر إلى القبر! أمسى روضةً أُنُفاً

والخْضَلَّ في جنباتٍ منه بستان

هلمَّ! إني سأغدو فيه مؤنسةً

وسوف يرضيك مني فيه سلوان

وهنا يبدو ملك الموت فيسرع إليه «كل حي» راضياً آمناً مطمئناً، راجياً أن يسرع به إلى تلك الروضة التي تألق بهجةً ونوراً..

ويبتسم ملك الموت.. ويمد يديه الكريمتين ليتسلم الروح المطهرة.. لترجع إلى ربها راضيةً مرضيةً.

وينزل «كل حي» إلى قبره ومعه صديقته الوفية «حسنات».. وبينما يقف ملك كريم حارس عند باب القبر ينشد للرجل أنشودة الرحمة والوداع.. في حين تصعد الروح السعيدة إلى أجواز السماء.

الفهرس